PAVEL CÎMPEANU

CONDIȚIONAREA SOCIALĂ A ARTEI ÎN SOCIALISM

PAVEL CÎMPEANU

CONDIȚIONAREA SOCIALĂ A ARTEI ÎN SOCIALISM

EDITURA POLITICĂ
București — 1964

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Tema raporturilor dintre artă și societate ocupă un loc central în cercetarea estetică și în arta contemporană. Într-un fel sau altul, discuțiile în jurul multiplelor probleme de artă converg către această temă și se rezolvă în funcție de poziția față de ea. Tocmai de aceea se poate spune că disputa privind raporturile artei cu societatea formează miezul confruntării dintre estetica marxist-leninistă și estetica idealistă.

Este cunoscut că marxism-leninismul a revoluționat știința esteticii tocmai abordînd multilateral cele mai complexe probleme ale artei din punctul de vedere al condiționării ei social-istorice, al funcțiilor ei în societate. Este, de asemenea, cunoscut că acestui subiect i s-au dedicat în decursul vremii numeroase lucrări monografice, studii, articole, discuții etc. Estetica se străduiește să tragă concluzii generale de pe urma analizei temeinice a practicii artistice, considerată ca parte integrantă a practicii sociale. Ea are totodată obligația să cerceteze practica artistică din unghiul anumitor probleme cu caracter teoretic general, probleme ale căror date se modifică — în parte — neîncetat, determinînd astfel și modificări ale soluțiilor respective.

De multe ori înseși lucrările criticilor literari sau de artă cuprind generalizări valoroase. Ca orice disciplină, estetica se slujește în activitatea ei atît de inducție cît și de deducție. Și tot ca orice disciplină, estetica își îndreaptă cercetările spre activitatea practică a cărei sferă o reflectă cu deosebire, se îmbogățește luminînd în-

Scanned with OKEN Scanner

deosebi acele teritorii oarecum înnegurate, unde ea se învecinează cu alte discipline: psihologia, pedagogia, sociologia, critica literară și de artă etc. Căci, așa cum observa Engels și cum dovedesc măreţele realizări ale ştiinţei contemporane, tendinţa de diversificare și integrare face ca, în multe cazuri, cel mai fertil cîmp de cercetare să fie acela care cuprinde zona de interferenţă dintre diferite discipline ştiinţifice.

Lucrarea de faţă, după cum reiese și din titlul ei, își propune să dezbată unele probleme privind raporturile artei cu societatea. În mod necesar, ea va opera atît cu categorii ale esteticii, cît și cu categorii ale sociologiei marxist-leniniste. Există în zilele noastre și în condiţiile ţării noastre temeiuri obiective care justifică tratarea unei asemenea teme? Răspunsul îl dau transformările profunde prin care trece atît viaţa noastră socială, în general, cît și viaţa noastră artistică, în particular. Obiectivul principal pe care și-l propune prezenta lucrare este tocmai acela de a studia raportul dintre artă și societate în lumina acestor transformări, de a aborda, cu alte cuvinte, raportul dintre artă și societate ca pe un obiect concret-istoric.

Pe plan internaţional, epoca noastră se caracterizează în principal prin procesul istoric al trecerii omenirii de la capitalism la socialism. În lume există două sisteme social-politice mondiale opuse, ambele cuprinzînd numeroase ţări și uriașe teritorii. Există, drept urmare, și condiţii diferite sau chiar opuse de dezvoltare a artei înăuntrul fiecăruia dintre aceste sisteme.

În ultimii ani cercetarea estetică din ţara noastră a cuprins o sferă tot mai largă. Se manifestă preocuparea stăruitoare de a se lărgi considerabil tematica cercetării, de a se îndrepta investigaţiile spre studiul diferitelor categorii estetice, al căilor particulare prin care acţionează legile generale ale artei în diferite ramuri ale creaţiei etc.

Această orientare nu presupune nicidecum abandonarea preocupărilor pentru diferitele aspecte ale interacţiunii dintre viaţa socială și artă. Dezbaterea acestui grup de probleme nu a coincis întotdeauna cu propu-

Scanned with OKEN Scanner

nerea unor soluții adecvate, iar, pe de altă parte, datorită ritmului în care se desfășoară progresul istoric și artistic în zilele noastre, înseși datele problemelor se schimbă cu repeziciune.

Iată de ce autorul își propune să abordeze unele probleme ale interacțiunii dintre societate și artă așa cum se prezintă ele în etapa actuală de dezvoltare a țării noastre. Lucrarea se întemeiază nu pe cercetarea practicii artistice globale, ci îndeosebi pe cea a fenomenului literar, plastic și teatral, precum și pe a mișcării artistice de amatori.

Scanned with OKEN Scanner

I. Arta ca fenomen social

1. *Condiționare socială sau autonomism?*

Arta reprezintă unul dintre domeniile vieții sociale din țara noastră care se caracterizează prin adînci transformări. În ce constau ele, care sînt cauzele, particularitățile și efectele lor?

Pentru a schița un răspuns la aceste întrebări este nevoie să se delimiteze mai întîi și să se precizeze, în lumina experienței teoretice și practice contemporane, obiectul dezbaterilor ce urmează.

Prin urmare: în ce ar consta principalele trăsături ale artei considerată ca fenomen social?

Arta este o modalitate de cunoaștere și transformare a lumii, deci o formă a conștiinței sociale, caracterizată prin prezența unei puternice emoții estetice și materializată în imagini specifice fiecărui gen artistic. Caracterul social al artei se manifestă în forme individuale extrem de intime, contactul cu arta angajînd laturile cele mai diverse și mai profunde ale personalității umane. Tocmai această fuzionare organică a socialului cu individualul reprezintă rădăcina gnoseologică a acelor teorii care, într-o măsură sau alta, tind să dilueze sau chiar să dizolve natura socială a artei în efectele ei individuale. Alunecările în direcția acestui gen de erori, cultivate în mod deliberat de estetica idealistă, sînt facilitate printre altele de insuficienta precizie a încercărilor întreprinse de unii esteticieni marxist-leniniști de a elabora o definiție a fenomenului artistic. Neajunsurile, semnalate de unii autori, ale formulei care definește arta drept o formă specifică a conștiinței sociale sînt evidente. Pe de o parte, o definiție științifică nu se poate rezuma la stabi-

Scanned with OKEN Scanner

lirea genului proxim trecînd sub tăcere diferența specifică; pe de altă parte, arta nu poate fi socotită numai un fapt de conștiință, ea constituindu-se în valori culturale care au o formă materială determinată. Formula amintită mai sus nu reprezintă o eroare, ci un adevăr prea general.

Arta e expresia cea mai concentrată a atitudinii estetice față de lume. Această atitudine se constituie ca un domeniu particular al raporturilor umane față de realitate, generat tocmai de anumite calități care există în mod obiectiv în diferite fenomene ale acestei realități, calități pe care conștiința omului are capacitatea de a le reflecta în mod adecvat. Și în legătură cu această problemă se mențin încă destule neclarități în lucrările unor esteticieni marxiști. Esența acestor neclarități constă în acceptarea, fie și implicită, a ideii că, de fapt, calitățile estetice nu ar aparține realității obiective, ci modalității umane de a o aprecia. Cu alte cuvinte, modalitatea subiectivă de apreciere a obiectului ar fi cea care conferă acestuia calități estetice.

O asemenea confuzie între calitățile obiective și aprecierea lor subiectivă se explică prin insuficienta elaborare a problemelor legate de procesul asimilării estetice a lumii, precum și prin insuficienta precizare a conceptului „calități estetice". Din punctul de vedere al temei care ne interesează, această dezbatere ar fi însă cu totul lăturalnică. E de ajuns să menționăm că aprecierea estetică a realității constituie o cucerire a conștiinței umane ajunsă la un înalt grad de dezvoltare, dar în același timp că ea nu reprezintă decît un mod specific de reflectare a anumitor trăsături obiective, ce aparțin realității înconjurătoare. Cristalizînd o experiență estetică teoretică și practică foarte bogată, omul trece la crearea unor obiecte în care calitățile estetice sînt determinante: aceasta este arta.

O serie de cercetători văd principala particularitate a procesului asimilării estetice a lumii în caracterul lui concret senzorial. Desigur, aici dificultățile sînt considerabile și, cum se întîmplă adeseori, cerințele metodologice împing spre un oarecare schematism. E de presupus că, la o cercetare mai atentă, condiționarea socială a procesului de asimilare estetică a realității, care ne interesează în mod deosebit, precum și momentul emo-

Scanned with OKEN Scanner

țional al acestui proces nu prezintă o importanță mai redusă decît momentul lui concret senzorial.

Rezumîndu-ne la aspectul legat de tema noastră, se cuvine să stăruim o clipă asupra caracterului social al acestui proces. Trăirea estetică presupune acumularea unor serioase cuceriri pe calea dominării naturii de către om. Cunoașterea relativ avansată a lumii înconjurătoare, detașarea activă de fenomenele și obiectele care o alcătuiesc, obișnuința de a aprecia aceste obiecte corespunzător naturii lor lăuntrice pentru a găsi astfel căile de a le transforma adaptîndu-le nevoilor umane, o anumită maturizare a gîndirii, un rafinament apreciabil al simțurilor, capacitatea unei vieți emoționale bogate — iată cîteva din însușirile inerente trăirii estetice, care nu au putut fi dobîndite de om decît în cadrul societății. Facultatea aprecierii estetice a realității este rodul unei bogate practici social-istorice. Înainte de a munci, adică de a transforma în mod conștient obiectele înconjurătoare cu ajutorul uneltelor, omul nu a putut reflecta calitățile estetice ale acestor obiecte pentru că nu și le-a putut reprezenta în afara celei mai imediate și rudimentare utilități. Pe măsură ce nevoile vitale se complică și se umanizează, această reprezentare cîștigă în amploare și adîncime. Orizontul limitat de cerințele fiziologice e depășit, apare o viziune nouă, care include bucuria cunoașterii și acțiunii deliberate, apare elementul plăcerii spiritual-estetice. Viața socială nu este numai premisa capacității de apreciere estetică a realității, ea este și principala sursă de fenomene care, prezentînd însușiri estetice, stimulează dezvoltarea acestei capacități. Avem în vedere în primul rînd munca, dar, în afara ei, și întregul complex de raporturi care formează viața socială a indivizilor chiar și în cele mai înapoiate forme de organizare a societății.

Dacă trăirea estetică este indisolubil legată de evoluția societății, atunci cu atît mai puțin se poate crede în existența unei arte a cărei geneză și dezvoltare să se petreacă în afara vieții sociale sau independent de ea. Crearea unui obiect dispunînd, ca să zicem așa, de o specializare funcțională — aceea de a concentra însușiri estetice — reprezintă una dintre cele mai grandioase cuceriri ale umanității. Omul marchează astfel desprinderea practică din robia propriilor sale necesități rudi-

Scanned with OKEN Scanner

mentare, ridicarea lui la un nivel foarte înalt al vieții spirituale. Desigur că la început obiectele de artă nu au fost zămislite în mod deliberat, în vederea obținerii unui anumit efect de natură estetică. Multă vreme obiectul de artă urmărea un scop utilitar sau iluzia unui asemenea scop. De aceea, ar fi anevoie să se delimiteze riguros procesul de dezvoltare a trăirii estetice și procesul de dezvoltare a artei. Ceea ce se poate afirma cu mai mult temei este faptul că omul a trebuit să dobîndească priceperea de a observa calitățile estetice ale lumii înconjurătoare pentru a putea păși la crearea unor obiecte în care calitățile estetice să fie precumpănitoare. Pe de altă parte, trecînd de la aprecierea estetică a fenomenelor existente la făurirea unor astfel de obiecte, omul s-a ridicat pe o treaptă superioară în asimilarea estetică a lumii și, în genere, în cunoașterea și dominarea ei.

Deși găsim calități estetice atît în obiectele naturii cît și în ale artei, totuși între aceste două categorii de obiecte există deosebiri evidente. Obiectul creat de om și avînd ca menire principală să dispună de anumite calități estetice se caracterizează — spre deosebire de obiectele utilitare, naturale etc. care au și ele calități estetice — în primul rînd prin faptul că exprimă o anumită reflectare a lumii, o anumită transfigurare a ei, poziția subiectului față de realitatea obiectivă. Pe de altă parte, în cazul obiectului artistic, calitățile estetice sînt determinante pentru valoarea lui, pe cîtă vreme specificul unui obiect oarecare e determinat în principal de alte calități decît cele estetice (deși dispune și de acestea). Tocmai datorită acestor particularități, crearea obiectului de artă reprezintă de fapt constituirea unui domeniu specializat al raporturilor estetice față de realitate, care diferă calitativ de alte domenii, ca știința, filozofia etc. Arta devine mijlocul principal și specific de manifestare și de dezvoltare a acestui raport.

Studiile de istorie a artei demonstrează că arta s-a constituit istoricește în strînsă legătură cu acea latură a practicii sociale care a reprezentat cel mai bogat izvor de trăiri estetice: cu munca. Vestigiile culturii aurignac-solutreene, de pildă, a cărei vechime e apreciată la circa 40 000 de ani, epoca paleoliticului superior, ne dezvăluie existența unei activități artistice relativ evoluate, ele cuprinzînd atît produse ale artei plastice cît

Scanned with OKEN Scanner

și instrumente muzicale. În privința originii artei, săpăturile arheologice arată un fapt incontestabil: nimeni nu a descoperit încă vestigii artistice fără vestigiile unor unelte care dovedesc un stadiu relativ înaintat al producției. Paleoliticul, pe care l-am amintit mai sus, este epoca uneltelor de silex, epoca strîngerii rădăcinilor comestibile, fructelor, moluștelor, epoca vînătorii în colectiv.

Specialiștii în istoria muzicii arată că vînătoarea a generat anumite pantomime și dansuri acompaniate de muzică. Chiar și o artă care oferă o reflectare atît de transfigurată a realității cum este muzica a apărut în legătură cu munca. „Unul din primele izvoare ale muzicii l-au constituit strigătele și zgomotele legate de vînătoare" [1].

În lucrarea sa despre civilizația aztecă, arheologul american George Vaillant, arătînd că în epoca culturilor preclasice mexicanii foloseau mult în sculptură lutul ars, leagă această predilecție de o „lungă și continuă manipulare a lutului" [2]. Tratatele de istorie a diferitelor arte abundă în exemple care dovedesc că munca socială a reprezentat unul dintre principalele izvoare ale apariției artei.

Natura socială a artei nu reiese însă numai din cercetarea originii ei. Arta se manifestă ca fenomen social pentru că dezvoltarea ei este condiționată și determinată de evoluția societății, pentru că finalitatea ei — aceea de comunicare între oameni — este eminamente socială.

Legăturile artei cu viața socială se manifestă și în faptul că opera de artă, prin mijloace care-i sînt proprii, acționează asupra conștiinței oamenilor și prin aceasta asupra vieții, activității și comportării lor.

Cei mai mulți teoreticieni idealiști exacerbează în mod unilateral teza lui Kant după care frumusețea ar fi „liberă" tocmai prin absența oricărui scop în crearea sau contemplarea ei, după care noțiunile scop, utilitate ar fi noțiuni în mod riguros „extraestetice", iar puri-

[1] *R. I. Gruber.* „Istoria muzicii universale", vol. I, București, Editura muzicală, 1961, p. 7.

[2] *George Vaillant.* „Civilizația aztecă", București, Editura științifică, 1964, p. 165.

tatea artei ar consta tocmai în faptul că ea e „liberă" de orice menire.

Materialismul istoric a permis pentru prima oară trecerea de la constatarea funcțiilor artei la analiza lor științifică. Estetica marxistă stăruie asupra faptului esențial că natura socială a artei se dezvăluie nu numai prin prisma cauzelor care o determină, dar și prin prisma efectelor pe care le produce. Aceste efecte se concretizează în modul cum arta își îndeplinește funcțiile sale. De aceea, a dezvălui mecanismul acestor funcții înseamnă a dezvălui sub încă un unghi totala netemeinicie a teoriilor despre „autonomia esteticului".

Estetica idealistă colecționează cu pasiune erorile trecutului. Ea se izbește de dificultăți de nebiruit nu numai atunci cînd e vorba de dezvăluirea adevărului, dar și atunci cînd e vorba de săvîrșirea unor erori — ca să zicem așa — originale. Preocupările ei îmbrățișează un teritoriu imens. De la denaturarea originii artei, trecînd prin denaturarea obiectului ei, a mecanismului creației și percepției artistice, reprezentanții ideologiei burgheze idealiste în domeniul esteticii depun o activitate laborioasă, caracterizată adesea prin strădania — uneori încununată de succes — de a găsi formule noi pentru rostirea unor idei vechi. Mistificînd adevărul științific cu privire la diferitele probleme ale esteticii, ei urmăresc cu perseverență să pregătească premisele necesare negării funcțiilor artei.

Explicația se impune de la sine. Învățînd din propria-i experiență istorică, burghezia nu uită că, înaintea dărîmării Bastiliei, ea a cucerit redutele literaturii și artei, că, înainte de a-și pierde puterea politică și economică, seniorii feudali au suferit o înfrîngere irremediabilă și plină de consecințe pe tărîmul artistic.

Dînd glas gîndurilor și sentimentelor celor mai intime, arta a constituit în cele mai încordate epoci istorice un teritoriu deosebit de fertil pentru cultivarea și răspîndirea ideilor înaintate. Tocmai de aceea, burghezia contemporană, văzînd cu ochii cum ia naștere și se consolidează orînduirea socialistă, se străduiește să împiedice arta de a contribui la grăbirea pieirii sale.

Înclinația cea mai frecventă a gîndirii estetice idealiste este în zilele noastre aceea de a contrapune funcția estetică a artei, într-o înțelegere, desigur, denaturată,

Scanned with OKEN Scanner

funcției sale cognitive și celei educative. În genere, raționamentele destinate să susțină acest punct de vedere procedează la o îngustare flagrantă a obiectului și efectelor artei. Absolutizînd factorul emoțional, estetica idealistă rupe psihologicul de ideologic, îl limitează la zonele sale cele mai obscure, contrapune acest cîmp limitat conștiinței umane în toate ipostazele sale. Această secționare „verticală" e completată cu una „orizontală": creația și receptarea artei sînt prezentate ca fenomene strict individuale și, prin urmare, asociale.

Această manieră de abordare a problemelor artei reprezintă un fel de „lucrări pregătitoare" pentru asaltul împotriva adevărurilor evidente privind funcțiile artei. De exemplu, Benedetto Croce, pornind de la o asemenea premisă, susține independența totală a criteriilor estetice față de cele etice. Teoria lui Croce e relativ simplă: moral sau imoral este actul reflectat; imaginea artistică în care acesta își găsește reflectarea nu este și nu poate fi nici morală, nici imorală — ea este frumoasă sau lipsită de frumusețe. În virtutea acestui raționament se pot emite tot felul de judecăți: de exemplu, un om își ucide părintele — acesta e un act reprobabil din punct de vedere etic, dar tragedia lui Oedip ca imagine artistică în care se reflectă această crimă ne produce o înaltă încîntare estetică. Un bărbat simulează sinuciderea împingîndu-și soția la adulter — fapt condamnabil din punct de vedere etic care stă la baza „Cadavrului viu", operă profund admirabilă din punct de vedere estetic. Prin urmare, criteriile valabile în aprecierea faptului de viață sînt inoperante și neavenite în aprecierea faptului artistic; prin urmare, pentru faptul artistic, faptul de viață este un simplu pretext, inevitabil, dar față de care își menține o independență totală; prin urmare, învinuirile sau laudele ce pot fi aduse faptului moral n-au nici o justificare în raport cu faptul artistic, și mai mult decît atît: ceea ce e condamnabil din punct de vedere moral poate fi lăudabil din punct de vedere artistic și viceversa, între criteriul etic și cel estetic manifestîndu-se nu numai o independență totală, dar, cel puțin potențial, și o contradicție ireconciliabilă; prin urmare, reflectarea artistică este independentă de obiectul ei; prin urmare, faptul de viață are o valoare cognitivă și

Scanned with OKEN Scanner

educativă, dar faptul artistic nu are decît o valoare estetică pură ș.a.m.d.

Raționamentele idealiste se bizuie pe o premisă reală : există o relativă independență a imaginii artistice față de faptul de viață reflectat. Această independență relativă apare sub diferite unghiuri. De exemplu : imaginea artistică conține totdeauna o anumită valoare estetică ce-i este inalienabilă, faptul de viață numai uneori. Împrejurarea că în lumea exploatatorilor există milioane de femei care se plictisesc ne lasă indiferenți sub raport estetic, dar plictiseala unei singure femei devine sub pana lui Flaubert prilejul unei substanțiale emoții estetice. Un alt temei al acestei independențe relative : același fapt de viață poate fi oglindit cu mijloacele artei în diferite feluri. Să amintim, de pildă, imaginea satului romînesc de la începutul secolului în două lucrări literare : „Ion" de Liviu Rebreanu și „La Medeleni" de Ionel Teodoreanu. Nu este cazul să insistăm aici asupra determinărilor multiple care duc la afirmarea în operele respective a unor poziții diferite. Un lucru însă se desprinde clar : imaginea artistică nu este ruptă de faptul de viață, legătura ei cu acesta din urmă concretizîndu-se printre altele și în aprecierea pe care i-o dă, și pe care — într-un fel sau altul — nu poate să nu i-o dea.

În imaginea artistică adevărul obiectiv este rostit cu mijloace subiective ; ea include, de aceea, în mod necesar poziția descoperitorului față de ceea ce a fost descoperit. Tumultul emoțiilor clocotește laolaltă cu cel al gîndirii : psihologia și ideologia, sentimentul și rațiunea nu se exclud, ci se luminează reciproc. De aceea imaginea artistică se detașează de faptul de viață nu pentru a trăi în mod independent, în funcție de un capriciu indescifrabil, ci pentru a se întoarce asupra lui și a-l aprecia după criteriile ce-i sînt proprii.

Tragedia lui Sofocle nu e cîtuși de puțin independentă de fapta lui Oedip. Contrapunîndu-l pe om voinței oarbe a zeilor, Sofocle seamănă grăuntele răzvrătirii împotriva credinței în atotputernicia destinului, îi cheamă pe oameni să gîndească cu îndrăzneală, să-și cerceteze viața fără teamă, să rămînă demni chiar și în durere, să se ridice din robia umilitoare a ideii de predestinare. În ce-l privește pe Tolstoi, transfigurînd artistic faptul de viață amintit, el se ridică cu o forță zguduitoare împo-

Scanned with OKEN Scanner

triva ipocriziei religioase, a condițiilor de viață care duc la nimicirea valorilor umane, împotriva degradantei justiții aristocratice.

Aprecierea unui fapt de viață nu se înfăptuiește în imaginea artistică prin dublarea criteriilor estetice cu criterii etice, primele raportîndu-se la forma imaginii, ultimele la conținutul ei. Faptul de viață și imaginea, obiectul și reflectarea lui specifică formează o unitate indisolubilă. Criteriul estetic se dovedește însă suficient de larg pentru a îngloba în sine și criteriul etic. Judecata de valoare asupra operei nu se înfăptuiește nici ea distinct, pe etape, cu mijloace care se succed în timp. Această judecată topește într-un întreg tot ceea ce alcătuiește imaginea, iar implicațiile etice ale aprecierii estetice pe care o emite cel ce receptează opera respectivă privesc atît faptul de viață în sine cît mai ales poziția creatorului față de acest fapt.

Cercetarea practicii artistice de pe poziții marxiste a demonstrat că orice operă de artă autentică îndeplinește o triplă funcție: estetică, educativă și cognitivă în același timp. Precizarea limitativă „autentică" este necesară din cauză că de la o vreme numeroși esteticieni burghezi își ilustrează tezele folosindu-se de operele „anti-artei", în al cărei caz într-adevăr aceste funcții nu operează. O dată cu însușirile artistice sînt anihilate și funcțiile specifice ale artei.

De altfel, contravenind canoanelor esteticii idealiste, mulți artiști contemporani a căror concepție generală despre lume este încă departe de cea marxistă exprimă, dacă nu ideea, măcar sentimentul că arta lor îndeplinește asemenea funcții. Pot fi amintite în acest sens mărturisirile făcute de cunoscutul dramaturg american Arthur Miller cu privire la rolul a ceea ce el numește „piese sociale". După Miller, aceste piese pun „vechea problemă care constă în a ști cum trebuie să trăim" [1].

Opera de artă exercită o funcție cognitivă pentru că însuși procesul zămislirii ei e un proces de cunoaștere și dezvăluire specifică a vieții înconjurătoare, așa cum se răsfrînge ea în lumea lăuntrică a creatorului. De la poemele în piatră ale sculpturii antice pînă la sonetele

[1] „Paris Theatre" nr. 182 din 1962.

lui Shakespeare, de la pînzele vechilor flamanzi pînă la muzica lui Șostakovici, arta se manifestă ca o forță care dezvăluie oamenilor multe lucruri despre viața, faptele și sentimentele lor. De aceea, independent de epoca sau de curentul căruia îi aparține, orice operă de artă autentică a trecutului poartă pecetea unei înaripate năzuințe spre reflectarea veridică a vieții.

Operînd cu imagini concrete, deci cu nesfîrșita paletă a nuanțelor individuale, opera rezistă timpului ca valoare estetică numai în măsura în care, forînd în adîncurile vieții, dezvăluie epocii sale noi adevăruri sau laturi noi ale unor adevăruri vechi. Între funcția estetică și funcția cognitivă nu numai că nu există un raport de opoziție, ci, dimpotrivă, există o condiționare reciprocă. Aprofundarea cunoștințelor despre viață, despre lumea lăuntrică a omului este o componentă inalienabilă a emoției estetice. Dimpotrivă, oglindirea într-o imagine de slabă expresivitate artistică a unor adevăruri însemnate duce prin diminuarea emoției estetice și la scăderea eficienței cognitive a imaginii respective.

* * *

Pe măsură ce raporturile sociale devin mai complexe și mai specializate, devine tot mai complicat și mecanismul condiționării artei de către viața socială. Această complicare necesară îmbogățește influența societății asupra artei și constituie suportul dezvoltării acesteia din urmă. Ea favorizează însă, totodată, și geneza unor idei care tind să separe arta de societate, considerînd-o drept un teritoriu cu desăvîrșire autonom, idei ce formează în zilele noastre chintesența esteticii idealiste.

O dată cu degenerarea ideologiei burgheze în ansamblul ei, estetica idealistă își asumă tot mai evident, ca sarcină principală, menținerea, sub o formă sau alta, a tezei după care arta ar fi cu totul independentă de viața socială. Urmărind această orientare fundamentală, estetica idealistă capătă unele trăsături caracteristice, vizibile și în arta decadentă. Dintre aceste trăsături amintim : situarea artei în zona exclusivă a subiectivității

Scanned with OKEN Scanner

sau, și mai rău, în straturile cele mai opace ale vieții subiective; ruperea fenomenului artistic de orice activitate rațională; transformarea principalelor categorii ale esteticii (frumos, sublim, tragic, comic etc.) în contrariul lor sau negarea lor în bloc; denaturarea raportului dintre artă și știință. Pe astfel de idei teoretice se bizuie și o serie de particularități care alcătuiesc profilul artei decadente contemporane, ca: amoralitate, pesimism, tendința spre solitudine, spre misticism, ruperea formei artistice de orice conținut de viață, propovăduirea ideii despre incapacitatea omului de a se cunoaște pe sine și lumea înconjurătoare etc.

Desigur că există trepte diferite, distincții, nuanțe care, într-o chestiune sau alta, nu numai că despart, dar chiar contrapun pe un estetician idealist altuia sau altora. Cu toate acestea, se poate susține că trăsăturile și particularitățile susamintite sînt dintre cele mai răspîndite și pot fi sesizate — în proporții și corelații variabile — în cele mai multe dintre teoriile esteticii idealiste contemporane.

Pe măsură ce timpul trece și coliziunea de idei care frămîntă omenirea invadează arta, se modifică și aparatul cu ajutorul căruia estetica idealistă caută să demonstreze autonomia esteticului. Multe argumente tradiționale sînt abandonate; poziția inflexibilă — de tip Croce — e înlocuită deseori printr-un efort de mlădiere care frizează inconsecvența sferei oarecum determinate a vieții sociale, se preferă cea imprecisă a unei „lumi" a artei, opusă lumii reale.

Unul dintre reprezentanții marcanți și oarecum influenți ai acestor teorii este André Malraux. În lucrarea sa voluminoasă „Vocile tăcerii", Malraux încearcă să ofere o fundamentare teoretică așa-numitei (de către el) arte moderne. Cu rare abateri, el preferă tratării explicite una implicită.

Postulatul teoretic fundamental pare a fi acela al contrapunerii dintre creație și reprezentare (zugrăvire). „Marii artiști — scrie el — nu transcriu lumea, ci sînt rivalii ei" [1]. Peisajul modern nu e o înfățișare a naturii, ci „o aluzie". „Reprezentării lumii îi urmează anexarea

[1] *A. Malraux.* „Les voix du silence", Galimard, 1951, p. 459.

Scanned with OKEN Scanner

ei" [1]. Obiectul e subordonat operei, lumea fictivă își supune lumea reală.

E interesant că Malraux nu merge pînă la contestarea oricărui raport dintre lumea obiectivă și artă, cum fac mulți dintre partizanii „autonomismului". El acceptă existența acestui raport pe care însă îl răstoarnă. În viziunea lui nu numai că arta nu oglindește lumea obiectivă, dar aceasta din urmă apare, în cel mai bun caz, în postura unui soi de decor inert, unicul element mobil, viu, fiind arta. De aici și aspirația spre o ierarhizare fictivă în care lumea artei își „anexează" lumea obiectelor nu în sensul că o schimbă, ci în sensul că o domină tratînd-o așa cum dorește.

După Malraux, artistul-demiurg nu vede, ci creează. El „e original pentru că e autonom". Teoretizînd refuzul realității, cunoscutul scriitor și teoretician nu se poate sustrage unor întrebări care cer, ca să zicem așa, răspunsuri afirmative (construcțiile sale teoretice articulîndu-se îndeosebi din negații). De pildă: numai creația care se opune realității merită să se numească artă? Sau: de vreme ce arta nu exprimă lumea obiectelor, ce anume exprimă ea?

La prima întrebare, spre deosebire de o serie de esteticieni care neagă orice altă artă în afara celei formaliste, Malraux oferă un răspuns mai nuanțat (dar, din punctul de vedere al apărării ideii sale principale, și mai imprudent). Comparînd, de pildă, peisajul impresionist cu cel al Renașterii, el recunoaște deosebirea: Leonardo nu oferea aluzii, ci reprezentări. Totodată, el nu contestă valoarea realismului Renașterii, dar atrage atenția că nu aceasta poate fi arta epocii noastre: arta epocii noastre — după el — e arta „modernă", care neagă obiectele subordonîndu-și-le.

Această aserțiune pune însă întreaga sa construcție teoretică în situația unei piramide așezate pe vîrf. Într-adevăr, afirmînd, pe de o parte, existența unei lumi cu totul independente a artei, iar pe de altă parte recunoscînd (în principiu) că arta se conformează cu necesitatea unor cerințe care variază de la o epocă istorică la alta, autorul își dezvoltă raționamentele împotriva propriilor sale premise. Creația artistică are, după el, un caracter strict individual. Ea e o stare psihologică

[1] Op. cit., p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

generată de „fascinația insesizabilului". Și totuși el caută tot timpul să demonstreze că epoca noastră — caracterizată prin particularități social-istorice proprii — are nevoie de o artă adecvată. Judecînd opere individuale, Malraux opune arta lumii, societății, istoriei; judecînd arta ca fenomen de ansamblu, el recunoaște (fără a mărturisi expres acest lucru) legătura artei cu istoria, deci cu societatea, cu lumea reală; el situează astfel toate alegațiile sale „autonomiste" într-o poziție greu de apărat în mod logic, argumentat. Adesea, autorul e de aceea în situația să abandoneze teoremele în favoarea axiomelor.

La cea de-a doua dintre întrebările mai sus menționate, el oferă un răspuns tradițional ca substanță, personal ca formulare. Artistul ar dispune de anumite scheme apriorice în funcție de care sînt alese și ordonate unele fenomene ale lumii exterioare (nuanțe, culori, sunete etc.). Poetul ar fi obsedat de un glas lăuntric. Cuvintele, ca unelte uzuale, nu fac altceva decît să ofere un material de expresie acestei voci — ca piatra pentru sculptor. Eventualul apel la obiectele exterioare apare ca simplu accident personal, fiecare artist avînd propriile-i scheme inițiale[1] și propria-i preferință pentru un anumit mod de exprimare. Toate acestea alcătuiesc stilul care e „obiectul cercetării fundamentale a artei": „lumea slujește stilul".

Transplantarea apriorismului kantian în artă nu scutește de compromisuri. Malraux nu înfățișează obiectele ca pe creații ale artei, ci ca pe niște existențe independente de artă și — ceea ce e hotărîtor — de care, cel puțin în multe genuri, arta nu se poate dispensa. „Fascinația insesizabilului", „voința întunecată", încadrarea ironică a cuvîntului real între ghilimele marchează acel sens al oscilației prin care teoriile, împiedicate în propriile lor contorsiuni, trec din sfera gîndirii în aceea a psihologiei obscure.

[1] Malraux vede la Tintoreto și Rubens scheme baroce ale mișcării; schema lui Van Gogh e o simplificare aspră, legată de tonuri sumbre, a lui Klee o linie fragilă și ascuțită pe un fond inegal, a lui Cezanne o arhitectură, a lui Rembrandt raza de soare ce luminează încăperea filozofilor săi etc. Aceste scheme „nu sînt cîtuși de puțin subordonări față de «real», fiecare exprimă o voință întunecată și fanatică de ruptură cu arta din care s-a născut". (Op. cit., p. 337.)

Autonomismul autorului citat se susține astfel refuzînd discuția asupra problemelor cardinale și înlocuind-o prin incantații ; avem de-a face cu un autonomism care evită formula „societate", dar nu poate evita și realitatea desemnată de această formulă și nici urmările ei pentru creația artistică.

După cum se vede, ideile lui Malraux se înscriu pe linia acelor teorii estetice care exacerbează personalitatea artistică, subiectul creator, în care caută singura explicație a „miracolului" artei.

Într-o direcție diferită se îndreaptă ideile estetice ale lui John Dewey, cunoscut filozof american, autor al teoriei „instrumentalismului".

Sistemul acestuia se bucură de o serioasă influență atît în S.U.A. cît și în unele dintre țările Europei occidentale. Estetica lui Dewey își are izvorul teoretic în pragmatism. Pentru creatorul instrumentalismului, capacitatea cunoașterii este limitată de ceea ce ni se dezvăluie cu privire la un obiect prin utilizarea lui. Obiectul nu dispune de alte însușiri decît de acestea și nu există decît prin ele. După Dewey, fenomenul artistic apare și el ca rezultat al experienței, care — în practică — se înfăptuiește ca o experiență pur biologică. Dewey se folosește de exemplul păsării care-și construiește cuibul și care, organizîndu-și astfel energia în vederea adaptării la mediu, săvîrșește un act de natură concomitent artistică și biologică, fie și fără manifestarea unei „intenții călăuzitoare". Arta ar apărea, chipurile, în cadrul acelei experiențe — umane sau neumane — prin care organismul își mobilizează energia în vederea restabilirii echilibrului — vremelnic tulburat — față de mediul exterior. De aici rezultă că lipsa unei perfecte adaptări la mediu stimulează și îmbogățește activitatea de natură artistică, și dimpotrivă : îmbunătățirea adaptabilității la mediu, realizată prin dezvoltarea civilizației, duce la decăderea artei. Apare astfel una dintre rădăcinile teoretice ale proslăvirii artei primitive — revers al strădaniei unor esteticieni care identifică arta contemporană cu arta decadentă și care caută o explicație pentru degringolada acesteia din urmă.

Încercînd să-și lămurească apariția și evoluția artei, Dewey nu se rezumă la experiența de natură biologică — în care vede totuși factorul hotărîtor. Acti-

Scanned with OKEN Scanner

vitatea artistică suferă, după el, și înrîurirea altor factori, ca: dreptul, politica, industria, comerțul, tehnica, filozofia socială etc. Avem aici de-a face cu teoria factorilor aplicată la estetică, întrucît după Dewey reiese că nu s-ar putea remarca, în ce privește profunzimea, vreo deosebire între felul cum arta suferă înrîurirea politicii sau, de exemplu, a comerțului. Acești factori sînt, după el, la fel de însemnați și de fapt trec unul în altul, toți împreună fiind subordonați experienței biologice pe care am pomenit-o mai sus. Dewey oferă una dintre premisele teoretice ale dezumanizării artei, considerînd că experiența artistică este accesibilă nu numai omului, ci și animalelor. Independent de intențiile sale, un asemenea punct de vedere alimentează și justifică acel comerț bizar și înjositor cu produsele „artistice" ale maimuțelor a cărui vogă se stinge și se reaprinde periodic în țările occidentale [1].

2. *Specificul artei și natura ei socială*

Teoriile estetice idealiste tind, în majoritatea lor, să subsumeze orice dezbatere obiectivului principal de a apăra punctul de vedere al autonomiei artei. Această orientare își dezvăluie substratul ei politic burghez chiar

[1] Una dintre ultimele stele ale acestei „arte" este cimpanzeul Congo, locatar al grădinii zoologice din Londra. „Lucrările" lui Congo sînt expuse în galerii de artă din Anglia, Franța, S.U.A., iar cariera lui face obiectul unui volum apărut în 1962 la Londra și tradus în 1963 la Paris: „Biologia artei" de Desmond Morris, directorul secției de mamifere a grădinii zoologice din Londra. „Bioesteticianul" britanic face o serie de distincții între aptitudinile antropoidelor pentru desen și cele pentru pictură și schițează unele „legi". Pentru valoarea „științifică" a cărții e semnificativă următoarea observație a autorului: antropoidele nu mîzgălesc hîrtia sau pînza la nesfîrșit: la un moment dat se opresc. Aceasta ar dovedi, chipurile, că ele au ajuns la o anumită reprezentare plastică a ceea ce aveau de exprimat! Folosindu-se de asemenea argumente, Desmond Morris susține că ar fi demonstrat „înrudirea omului cu maimuța pe plan pictural". În realitate, el nu a făcut însă altceva decît să-și aducă obolul la strădania esteticii burgheze de a înfățișa arta ca pe un fenomen străin de viața socială, generat exclusiv de instincte și procese biologice.

Scanned with OKEN Scanner

și atunci cînd este vorba de tratarea celor mai generale sau mai abstracte teme. Confirmarea am putea-o găsi în lucrările care atacă în mod direct probleme ca raportul dintre artă și societate, libertatea creației, artă și gîndire etc. Poate că este mai interesant totuși să încercăm a desprinde această poziție în raport cu alte probleme, mai puțin evident purtătoare de implicații sociale.

Dacă am încerca să reducem teoriile care susțin autonomia esteticului la esența lor, am observa că ele se alimentează din exagerarea trăsăturilor proprii artei, ignorînd sau contestînd existența unor trăsături comune artei și altor domenii ale activității spirituale și ale culturii. Estetica marxist-leninistă combate această tendință, demonstrînd — cum e și firesc — că o astfel de unilateralizare e antiștiințifică. Dar chiar dacă ne-am situa pe terenul ales de părtașii autonomiei artei, se ridică întrebarea: oare trăsăturile specifice artei indică natura ei asocială?

Considerată în sfera celei mai largi generalități, arta e o formă a conștiinței sociale și, totodată, a culturii. Ca atare, ea se dezvoltă corespunzător unor legi care guvernează conștiința socială în ansamblul său, cultura în ansamblul său. Ea este, totodată, o formă de reflectare subiectivă a realității obiective și acționează potrivit legilor fundamentale ale reflectării. Să renunțăm pentru moment la amintirea acestor legi comune și să pășim pe terenul spre care se concentrează investigațiile esteticii idealiste: în ce constă specificul artei?

Bineînțeles, aici există o mare varietate de păreri, și dacă lupta de idei nu înseamnă refuzul de a discuta o problemă, ea nu implică nicidecum acceptarea unor premise false. Pentru că, în majoritatea cazurilor, estetica idealistă conferă calitatea de specific artistic unor accidente particulare, unei experiențe artistice de semnificație strict personală. E cu neputință de înșirat lista autorilor mai vechi sau mai recenți pentru care specificul artei constă în revelație, în autoexprimarea subiectului, în făurirea unei lumi proprii, în satisfacerea mijlocită a unor instincte primare, în dezinteresare, în eliberarea de rațiune, în dominația inconștientului etc. O polemică amănunțită cu fiecare din aceste opinii ar fi, în cazul de față, neavenită; ceea ce pare, dimpotrivă, cu adevărat necesar este menționarea — din punctul de

Scanned with OKEN Scanner

vedere al raportului artă-societate — măcar a cîtorva trăsături care fie că sînt proprii artei în exclusivitate, fie că o caracterizează într-o măsură atît de mare încît trebuie reținute.

E destul de răspîndit, deși puțin prea facil, obiceiul de a caracteriza arta în primul rînd prin limbajul său, care este acela al imaginii artistice. Imaginea artistică e un mod specific de reflectare a realității în forme asemănătoare celor existente în această realitate. Însușirile ei inalienabile sînt capacitatea generalizatoare și vibrația emoțională. Capacitatea de generalizare a imaginii artistice se concretizează în valoarea ei de tipicitate. Nici o imagine nu poate reproduce obiectul concret în întreaga sa rețea de determinări, pentru că numărul acestor determinări este infinit. Imaginea artistică înfăptuiește, prin urmare, o acțiune selectivă. Pe de o parte, ea reproduce destule trăsături specifice ale obiectului pentru a se apropia de viziunea lui integrală, singulară, pentru a-l zugrăvi în individualitatea sa. Pe de altă parte, ea nu reproduce aceste trăsături tale-quale, ci modifică întrucîtva ponderea lor, iar uneori chiar raporturile dintre ele. În sfîrșit, imaginea artistică abandonează cu totul alte trăsături ale obiectului real, ele lipsind din reproducerea acestuia. Întregul proces al selectării, al dispunerii accentelor și penumbrelor se desfășoară sub îndemnul și întru satisfacerea aspirației artistului de a realiza o imagine cît mai profundă a obiectului ales.

Arta reflectă obiectul străduindu-se să reproducă dialectica reală a raportului dintre necesar și întîmplător. Imaginea artistică nu desparte necesarul de întîmplare, ci îl înfățișează manifestîndu-se în diferite particularități întîmplătoare. Forța ei cognitivă se face simțită și în valoarea pe care o conferă întîmplătorului. Este evident că necesitatea nu se manifestă cu aceeași putere în orice întîmplare. Există, ca să zicem așa, o oarecare ierarhie a întîmplării, care merge de la hazardul „pur" la întîmplarea deosebit de semnificativă. Imaginea artistică este mai realizată, ea lasă impresia de integritate, de rotunjime, de armonie tocmai atunci cînd ea oferă necesității exact atîtea și exact acele elemente de întîmplare semnificativă care o pot dezvălui cu mai multă profunzime și claritate. Evi-

Scanned with OKEN Scanner

tînd primejdia de a copleşi necesitatea sub povara unor întîmplări nesemnificative, înfăţişînd necesitatea în unitatea organică cu întîmplarea, imaginea artistică capătă valoarea generalizării, gravitează spre dezvăluirea esenţei [1].

Imaginea artistică reprezintă o modalitate specifică de rostire a adevărurilor generale. Artistul e legatarul multor milenii de trudă anonimă, al cărei rezultat îi îngăduie să tindă spre cunoaşterea lăuntrică a fenomenelor ce-l înconjură, spre transmiterea acestor cunoştinţe. Concepţia despre lume, rînduielile morale, evenimentele istorice la care participă, cultura dobîndită, traiectoria vieţii personale, nenumăraţi factori de natură *socială* clocotesc, se amestecă, se întrepătrund şi formează, în prezenţa acelui metal rar care este talentul, soluţia fermecată ce smulge de pe faţa lucrurilor înfăţişarea lor obişnuită şi ni le dezvăluie în ceea ce au mai profund, mai intim şi mai semnificativ. Puterea de generalizare, sub orice formă s-ar împlini, este o cucerire a omului social. Ca atare şi această însuşire specifică a imaginii artistice este eminamente socială.

Cealaltă trăsătură specifică imaginii artistice pe care am amintit-o e tensiunea emoţională. Este cunoscut că atît în procesul creaţiei cît şi în cel al receptării, imaginea artistică se constituie ca o unitate specifică a momentelor senzorial, emoţional şi raţional. Această unitate nu se poate înfăptui ca atare în nici o altă formă de reflectare a realităţii. Toate exigenţele se îndreaptă spre latura raţională a procesului de reflectare cînd este vorba, de exemplu, de lucrările unui savant-naturalist, pe cîtă vreme în cazul operei de artă lipsa tensiunii emoţionale duce la eşuarea intenţiilor; dacă imaginea făurită de artist nu realizează unitatea necesară, amintită

[1] Să ne amintim, de pildă, chipul Victoriei Lipan din cunoscutul roman al lui Sadoveanu „Baltagul". În puţinele file ale acestei cărţi de căpătîi oamenii săvîrşesc o sumedenie de acte aparent întîmplătoare; ei îşi duc viaţa cotidiană cu simplitatea măreaţă a naturii căreia îi aparţin şi care le aparţine. Profilul eroinei se alcătuieşte treptat din numeroase întîmplări mărunte. Înţelepciunea, fidelitatea şi marea ei neîncredere în reprezentanţii civilizaţiei burgheze se constituie, asemeni Parthenonului, din îmbinarea fericită a nisipului, pietrelor şi apei, pe care le întîlnim ca atare la tot pasul şi cărora nu le acordăm nici o preţuire. Noblеţea omului de rînd ni se dezvăluie, ca trăsătură generală, prin zecile de întîmplări aparent nesemnificative care populează cartea.

Scanned with OKEN Scanner

mai sus, ea stîrnește nemulțumirea publicului. Pe bună dreptate subliniază prof. M. Breazu că o imagine este artistică atunci cînd realizează „sinteza între intelectiv, afectiv și concret-senzorial, fără de care arta autentică nu poate să existe" [1].

Fiecare dintre elementele care alcătuiesc această unitate are o importanță vitală. Absența unuia, și anume a oricăruia, este suficientă pentru ca ceea ce ni se oferă să nu-și poată cuceri calitatea de „artistic". Fără a subestima deci importanța factorului senzorial și a celui rațional, stăruim asupra celui emoțional deoarece acesta nu are o însemnătate atît de vitală pentru alte forme de reflectare a realității. Tocmai această particularitate a imaginii artistice este subliniată de Tudor Vianu cînd scrie : „Acolo însă unde, în locul unei creații individuale de artă, întîmpinăm numai expresia generalizată a anumitor idei și tendințe, lucrarea literară este lipsită de acea căldură comunicativă care alcătuiește rațiunea puterii și influenței ei asupra spiritului public" [2].

Desigur că ar fi interesant să încercăm a defini natura emoției estetice în raport cu alte specii emoționale. Aceasta e o sarcină dificilă, problema situîndu-se la interferența esteticii cu psihologia și rezolvarea ei presupunînd colaborarea între specialiști aparținînd celor două discipline. Putem totuși sublinia un postulat în genere recunoscut : emoția estetică e departe de a fi lipsită de complexitate. Ea presupune o îndelungă educație afectivă a speciei și a individului. În mare măsură, trăirea estetică prilejuită de artă reprezintă confruntarea dintre implicațiile operei și experiența afectivă a subiectului receptor. Nimeni nu descoperă iubirea sau compasiunea, fericirea sau mîhnirea, din artă. Dar arta îmbogățește aptitudinea umană de a iubi sau de a compătimi, de a resimți fericirea sau mîhnirea.

Posibile în virtutea unor premise biologice, afectele apar și se dezvoltă cu viața omului în societate. De la

---

[1] *M. Breazu.* „Cunoașterea artistică", București, Editura Academiei R.P.R., 1960, p. 147.

[2] *T. Vianu.* „Problemele metaforei și alte studii de stilistică", E.S.P.L.A., 1957, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

impulsul orb spre reproducere pînă la sentimentul monumental al iubirii e un drum egal cu acela care-l desparte pe omul social de toți străbunii săi. Bucuria și încrederea, comunitatea de idealuri și gusturi, sentimentul de dăruire, abnegația, respectul — iată o parte dintre manifestările accesibile numai omului social, a căror împletire formează sentimentul complex, adînc și atît de rodnic pentru artă, al iubirii.

Numai trăind în societate, în mijlocul unor raporturi multiple cu oameni, fapte, evenimente, îndatoriri și țeluri, omul și-a constituit și consolidat capacitatea de a nutri sentimente și emoții din ce în ce mai bogate, mai adînci. Emoția estetică reflectă, sintetizează și transfigurează această experiență afectivă nemijlocită. Ea este socială însă nu numai prin materialul său, și ci prin modalitățile în care e realizată.

Să ne oprim, de exemplu, la sentimentul iubirii. Literatura, muzica, plastica, dansul sînt pline, de-a lungul întregii lor istorii, de evocarea acestui sentiment. Un exemplu contemporan în această privință îl reprezintă piesa „Citadela sfărîmată" a lui Horia Lovinescu. Aici zugrăvirea dragostei nu constituie preocuparea precumpănitoare a autorului. Și totuși cele două perechi de îndrăgostiți care evoluează în piesă au o remarcabilă valoare de generalizare. Dragostea dintre Matei și Irina e grandilocventă, chinuită, săracă în nuanțe. Ea îi izolează pe eroi de societate, îi reduce la trăirea zgomotoasă a unei pasiuni sterile, care, de altfel, se dovedește pînă la urmă — cel puțin în ce-l privește pe Matei — fictivă. Iubirea celuilalt cuplu, deși poartă aceeași denumire, gravitează într-o direcție cu totul opusă. Aici nu triumfă simțul sălbatic al posesiunii, ci admirația pentru valorile morale care aparțin „celuilalt"; aici dragostea nu-i desparte pe eroi de oameni, ci-l recuperează și-l restituie pe Petru, întregit moral, deși infirm fizic, oamenilor care-și statornicesc viața pe temelii noi; aici pasiunea nu se înecă în cuvinte, ci vibrează cu discreție și delicatețe; aici iubirea nu dezumanizează, ci ridică omul pe noi înălțimi, îl înnobilează.

Ce fel de sentimente și emoții îl animă pe artist? Cum apreciază el viața emoțională a contemporanilor

săi și ce trai
această viață
a celor doi fra
și mai strîns,
mai intime afe
și atotcuprinz
trăim și care
de acest lucru
umane trăsătu
ciere emoțion
se oglindesc,
artistului desp
Natura soc
urmare, nu n
acestor emoții
nu întîmplător
dentă se distin
mentar: spaim
cruzimea sînt
vieții emoționa
Oricît ar fi de
buie totuși să
anumit tip de a
stratul social a
manifestare spe
Renunțind la
vom stărui încă
tatea dintre co
trăsătură comu
Orice reflectare
constatării. Cons
o mare valoare
ției, care are un
ciberneticii, se b
exemplu: logar
incertitudinii pri

H (entropia, adică

Asemenea co
ducerea unei regl
se poată stabili
netic dat. Sau: n

Scanned with OKEN Scanner

săi și ce transmite prin operele sale în legătură cu această viață emoțională? Oare despărțirea sfîșietoare a celor doi frați pe pămîntul ce ar fi trebuit să-i unească și mai strîns, al iubirii, nu arată cît de legate sînt cele mai intime afecte pe care le zugrăvește arta de întreaga și atotcuprinzătoarea viață socială în mijlocul căreia trăim și care ne modelează chiar dacă nu ne dăm seama de acest lucru? Pînă și în zugrăvirea celor mai general umane trăsături ale vieții afective, arta include o apreciere emoțională cu un puternic colorit social, în care se oglindesc, pe căi specifice, concepțiile generale ale artistului despre lume.

Natura socială a emoției artistice se vădește, prin urmare, nu numai în izvoarele ei, ci și în varietatea acestor emoții, în atitudinea artistului față de ele. Și nu întîmplător lumea emoțională evocată în arta decadentă se distinge prin îngustimea și caracterul ei rudimentar: spaima, plictiseala, deznădejdea, neîncrederea, cruzimea sînt înfățișate drept coordonate principale ale vieții emoționale pe care o trăiește omul contemporan. Oricît ar fi de supărătoare corelațiile prea bruște, trebuie totuși să recunoaștem că atît predilecția pentru un anumit tip de afecte cît și poziția față de ele arată substratul social al tensiunii emoționale, care reprezintă o manifestare specifică a reflectării artistice.

Renunțînd la evocarea altor trăsături specifice artei, vom stărui încă asupra uneia singure: e vorba de unitatea dintre constatare și apreciere. Constatarea e o trăsătură comună tuturor formelor conștiinței sociale. Orice reflectare umană, cît de simplă, include momentul constatării. Constatarea poate fi însă și profundă, avînd o mare valoare științifică. Teoria cantitativă a informației, care are un rol atît de important pentru progresul ciberneticii, se bazează pe o serie de constatări, ca, de exemplu: logaritmul lui k e măsura cantitativă a incertitudinii privind rezultatul unei experiențe. Sau:

$$H \text{ (entropia, adică indicele dezordinei)} = -\sum_{i=1}^{i=k} Pa_i \lg Pa_i$$

Asemenea constatări permit, ca să zicem așa, introducerea unei reglementări a entropiei în așa fel încît să se poată stabili sarcinile accesibile unui sistem cibernetic dat. Sau: moartea clinică e constatarea unui act

biologic. Aceasta e o constatare științifică profundă, ea obținîndu-se prin verificarea unei serii de funcții vitale.

Arta nu poate face asemenea constatări privind moartea sau viața. Ea nu se poate sustrage unei anumite aprecieri pe care o dă fenomenului respectiv.

„De-am fi împărțit pe dreptate
Toate durerile lumii,
Cît pe inima mea, cît pe inima ta,
eu n-aș muri așa tînără.
Puteam încă mult să mă bucur
rîzînd, sub verzile ramuri
puteam să mai cînt încă mult
cu tîmpla pe orga pădurilor“,

scria Magda Isanos în preajma morții sale. Evenimentele mari sau evenimentele mărunte ale vieții poartă în opera de artă un caracter grandios, deplorabil sau abominabil (sau caracterul infinitelor nuanțe posibile între aceste coordonate). Artistul nu e numai un observator al evenimentului, ci și un participant care se zbuciumă, suferă și se bucură cu eroul său. Unii creatori contemporani tind tocmai spre anihilarea momentului apreciativ, militînd pentru o artă așa-zis obiectivistă, de tip „proces-verbal“. Artistul pare să se jertfească în favoarea faptului brut [1]. Din păcate însă, de multe ori acesta nu este un act de devoțiune, așa cum pare, ci o lipsă de curaj : e vorba de curajul răspunderii pe care trebuie să și-o asume artistul dezvăluindu-și gîndurile și sentimentele față de problemele vieții. Toate operele artistice mari palpită de patosul aprecierii chiar cînd aceasta e formulată cu discreție, ca, de pildă, în romanele lui Galsworthy. Contemporanii așteaptă ca arta să nu degenereze într-o colecție de șarade, ci să-i ajute în descifrarea problemelor pe care viața le pune înaintea fiecăruia. Această ob-

[1] Există în literatura vremii noastre o strădanie rodnică de a combate excesul de fantezism, de a face loc vieții. De aici, înflorirea reportajului literar sau folosirea unor interesante procedee artistice (vizibile, de pildă, în proza lui Faulkner). Sub acest pretext apar însă apologeți ai haosului, literați care îngrămădesc într-o dezordine derutantă fapte, gînduri și sentimente disparate. Evitarea aprecierii e însă doar aparentă : însăși prezentarea vieții ca un haos e o apreciere, ca și selectarea temelor, ca și unele idei promovate de literatura noului val : istoria se repetă, revoluțiile sînt înfrînte etc.

Scanned with OKEN Scanner

servație e mai cu seamă valabilă pentru unii literați, plasticieni și cineaști care, fugind — pe bună dreptate — de un didacticism uscat, nu se opresc la timp și se apropie astfel de ținuturile înnegurate peste care stăpîn absolut este „faptul brut".

Dar este oare faptul brut un fapt artistic? Este oare transformarea creatorului într-un copist mai mult sau mai puțin conștiincios, calea înaintării artei în secolul nostru? Într-o artă cu posibilități uriașe de zugrăvire multilaterală a realității cum este filmul, teoria și practica „dedramatizării", a „fluxului viu", susținută de Marcel Martin, G. Bachmann ș.a., duce la ceea ce însiși partizanii acestei tendințe numesc „antifilm": renunțarea la subiect, la montaj, la prim-plan, adică la procedee care-l angajează pe regizor să se pronunțe în raport cu ceea ce înfățișează spectatorilor. Filmul, așa cum se poate constata în fiecare an, e departe de a-și fi epuizat posibilitățile, de aceea graba de a-l pune de o parte și a-l înlocui prin „antifilm" e cu totul nejustificată.

Forța operei de artă autentică decurge, printre altele, din modul cum profunzimea constatării se împletește cu claritatea aprecierii. Iar dacă în Apus se lansează, o dată cu boogie-woogie, moda artei „faptului brut", aceasta nu e o întîmplare. Tocmai momentul aprecierii e acela care exprimă poziția artistului față de societate, față de viața contemporanilor săi. Tendențiozitatea sau partinitatea artei se manifestă îndeosebi sub forma aprecierii pe care o dă artistul obiectului zugrăvit. Renunțarea la apreciere înseamnă renunțarea la afirmarea propriilor idei și concepții, la emoția artistică, la fiorul molipsitor care răscolește sufletele și prin care o schiță se deosebește de o informație de ziar. Iar aprecierea, specifică în cel mai profund grad artei, cristalizează poate mai mult decît oricare alt moment substanța socială a faptului artistic.

Așadar, prin elementele sale specifice, arta nu se dovedește a fi un teritoriu extra-social.

Susținîndu-și tezele, estetica idealistă operează cu o serie de teme preferate printre care un loc major îl ocupă cea mai cuprinzătoare categorie a esteticii: frumosul.

În problema frumosului, ca și în multe altele, estetica idealistă nu se prezintă ca un front unitar, apărînd unele

Scanned with OKEN Scanner

principii comune. Varietatea punctelor de vedere exprimă, pe de o parte, faptul că mulți cercetători înzestrați cu probitate științifică se desprind treptat de influența ideologiei burgheze și gravitează, sub înrîurirea vieții și a ideologiei progresiste, spre poziții tot mai înaintate. Pe de altă parte, această varietate decurge din șubrezenia funciară a tezelor pe care esteticienii idealiști se ostenesc să le apere.

Frumosul poate fi considerat drept principala modalitate de manifestare a esteticului. El reprezintă un sistem de însușiri ale realității obiective și ale artei, în contact cu care conștiința umană și-a dezvoltat anumite aptitudini specifice (ca gustul estetic) ajungînd la treapta superioară, a elaborării unui ideal estetic.

În legătură cu frumosul, estetica idealistă se concentrează îndeosebi asupra a două grupuri de probleme: primul privește criteriile, al doilea caracterul obiectiv al frumosului. Aceste două grupuri sînt strîns legate între ele, iar felul cum este abordat primul se răsfrînge și asupra abordării celui de-al doilea.

Negarea caracterului obiectiv al frumosului este una dintre pozițiile cele mai răspîndite în estetica idealistă contemporană. Recurgînd din abundență la tezele cele mai eronate ale unor mari gînditori idealiști din trecut — de la Platon și Toma d' Aquino pînă la Kant și Hegel —, estetica burgheză încearcă astăzi să valorifice o serie de raționamente tradiționale dîndu-le o tentă de contemporaneitate. Înfățișarea, într-un fel sau altul, a frumosului ca atribut exclusiv al conștiinței umane se regăsește în lucrările a numeroși esteticieni sau oameni de artă occidentali: W. James, J. Dewey, A. Breton, Karl Aschenbrenner, Benedetto Croce ș.a. Desigur că, în măsura în care esteticienii burghezi sînt tributari unor concepții filozofice idealiste, problema caracterului obiectiv al frumosului este eludată, s-ar putea spune, în mod automat. Pentru Croce, de pildă — de fapt ca și pentru pragmatiști —, nu există decît o singură realitate: subiectul, iar arta în întregul ei nu reprezintă nimic altceva decît un mod de manifestare a subiectivității, care, la rîndul ei, n-ar fi condiționată obiectiv. E de la sine înțeles că, pornind de la o astfel de premisă, frumosul nu poate apărea altfel decît ca o creație a spiritului uman.

Scanned with OKEN Scanner

Actualitatea acestei probleme e legată și de ezitările pe care le manifestă în rezolvarea ei unii esteticieni marxiști. Aceste ezitări apar mai ales în tratarea problemelor frumosului din natură. Fenomenele naturale, precizează unii cercetători, au dobîndit calități estetice în măsura în care au fost integrate practicii sociale.

Sursa acestei poziții eronate o reprezintă dorința justificată, dar în acest caz insuficient controlată, de a se evita simplismul, de a se sublinia specificul fenomenului estetic.

Se știe că viața socială este una dintre sferele realității obiective. A recunoaște caracterul obiectiv al frumosului din fenomenele asimilate practicii sociale, așa cum fac autorii discutați, este firesc, dar nu și suficient.

Acceptînd existența obiectivă a frumosului în viața socială, acești autori condiționează implicit frumosul din natură de existența societății. Cu alte cuvinte, frumosul natural e un mod de reflectare a fenomenelor naturii în conștiința omului social, căci fără acest mod de reflectare el nu există [1]. Rezervele față de caracterul obiectiv al frumosului din natură pot genera însă tot felul de confuzii. Fenomenele reflectate de către o categorie dată nu pot fi realmente obiective în sfera socială și doar aparent obiective în sfera naturii. În acest caz, umbra aparenței nu poate să nu se extindă și asupra acelei sfere în care atribuim frumosului o existență reală. Acceptarea astfel condiționată a caracterului obiectiv al frumosului poate reprezenta o fisură prin care să se infiltreze o serie de echivocuri sau impreciziuni.

Se știe că atunci cînd vorbim despre frumos ne referim și la unele calități, ca: ritm, simetrie, armonie,

[1] Un punct de vedere întrucîtva apropiat se exprimă și în cartea — altminteri foarte interesantă — „Conținut și formă în artă" de Andrei Băleanu (inclusiv ediția a II-a): „Frumosul nu este numai subiectivitate sau numai obiect — scrie tov. Băleanu —, ci un raport între subiect și obiect, și nu poate fi conceput în afara acestui raport social, care se stabilește și evoluează istoricește" (volumul amintit, Editura științifică, 1962, ed. a II-a, p. 44). Și mai departe: „Acest raport este dat în mod obiectiv, independent de voința oamenilor". Prin urmare, ceea ce există în mod obiectiv este nu frumosul ca atare, ci raportul subiect-obiect care-l condiționează.

Scanned with OKEN Scanner

proporționalitate, măsură, culoare etc. Este incontestabil că astfel de calități au existat și există în natură cu totul independent de conștiința noastră. De ce am condiționa în acest caz existența obiectivă a frumosului de formarea unui concept asupra lor? Capacitatea omului de a sesiza frumosul din realitatea obiectivă s-a format treptat, de-a lungul unui îndelungat proces istoric. Aceasta nu înseamnă însă cîtuși de puțin că frumosul din realitatea obiectivă ar fi apărut o dată cu capacitatea umană de a-l reflecta. Este cunoscut că nu reflectarea își creează obiectul, altminteri s-ar putea presupune că pînă la Newton nu ar fi existat forță gravitațională sau că periodicitatea elementelor ar fi apărut ca urmare a așezării lor în tabelul lui Mendeleev.

Conceptul de frumos, ca orice alt concept, reprezintă reflectarea unor calități obiective ale realității naturale și sociale. Ceea ce într-adevăr trebuie să fie reținut este condiționarea socială a acestui concept, care de-a lungul istoriei a trecut prin diferite transformări. În centrul artei primitive au stat animalele și conceptul de frumos era în foarte mare măsură legat de această preferință. Detașîndu-se treptat de natură și de sine însuși, omul începe să-și dea seama de propria lui frumusețe. Conceptul de frumos se schimbă o dată cu societatea și în ce privește înțelegerea frumuseții umane. Arta greacă năzuiește spre un prototip al acestei frumuseți. Modelele ei farmecă prin armonie, claritate, dar sînt lipsite de căldură interioară. Eroii evului mediu sînt de cele mai multe ori diformi, morbizi, istoviți, dar mistuiți de extaz și fanatici. Renașterea, care înseamnă triumful recunoașterii frumuseții umane, ridică pe culmi fără precedent nudul, prin care proclamă armonia organismului uman, alcătuit în virtutea celor mai simple legi ale proporționalității. Conceptul de frumos, ca și adevărul obiectiv, se hrănește și se dezvoltă în conștiința noastră din descoperirea treptată a frumosului obiectiv, dar viziunea noastră asupra acestuia, mai îngustă sau mai amplă, nu-l modifică în existența sa obiectivă.

Revenind la estetica idealistă contemporană, amintim că cealaltă preocupare majoră legată de frumos o reprezintă problema criteriilor. Însuși frumosul este, de fapt, contestat ca cerință a creației artistice. Sub aparența unor căutări „în spirit contemporan" se desfășoară în

Scanned with OKEN Scanner

acest sens o ofensivă împotriva „tradiționalismului", a „clasicismului". Frumosul e apreciat nu ca o particularitate a artei în general, ci ca o proprietate caracteristică artei clasice. Arta contemporană ar fi însă „anticlasică", prin urmare ea se eliberează de „servitutea frumosului". Esteticianul american R. Gottlieb scrie: „Armonia este principiul fundamental al artei clasice, disonanța — principiul artei contemporane".

O artă fără frumusețe, o artă a monstruozităților — iată nu numai visul bizar al unor teoreticieni ciudați, ci și practica majorității artiștilor decadenți. Să amintim numeroasele variante create de D. O'Kiff pe teme ca „Oase albe în pustiu" sau „Mese ale morții", sau pe Pickens, pictor de cadavre în descompunere, cartilagii umflate, tumori. Printre operele lui Salvador Dali, reprezentant al abstracționismului, se află și tabloul „Păianjenul de seară aduce speranță": o grămadă de trupuri, copaci din care atîrnă măruntaie însîngerate, un amestec de intestine, sîni și violoncele, o gură de tun, iar deasupra un înger care-și acoperă fața cu mîinile. Totul e morbid și halucinant și pare a se conforma năzuințelor așa-zis anticlasice.

Acestea sînt manifestări particulare ale tendinței de transformare a artei în non-artă, de expulzare a frumosului din preocupările unor artiști din Occident, de slăvire a cotidianului plat, nesemnificativ, sau de-a dreptul a hidoșeniei — proces ce-și găsește apărători în rîndurile unor esteticieni burghezi contemporani.

„Estetizarea" urîtului reprezintă unul dintre aspectele cele mai caracteristice ale artei decadente contemporane. Această înclinație îmbracă două forme principale: prima se referă la preferințele tematice — invazia de cadavre, răni, tumori, diformități, infirmități psihice etc. — care abundă în plastica, literatura, cinematografia și teatrul anumitor autori occidentali, a doua se referă la punctul de vedere, paralizant sub aspect estetic, care, abordînd teme din cele mai înălțătoare — eroism, iubire, frumusețe fizică etc. —, propagă dezgustul, scepticismul, pesimismul, plictiseala de viață.

Locul categoriei urîtului în arta zilelor noastre ar merita o tratare mai nuanțată. Adeseori, în măsura în care problema — avînd o serioasă importanță practică — este atinsă, lucrurile sînt astfel prezentate ca și cum urîtul

Scanned with OKEN Scanner

ar depinde exclusiv de tematică. Fără îndoială, tematica are un rol extrem de important. Totuși, arta prezentului și a trecutului cunoaște nenumărate opere de înalt nivel artistic, a căror temă n-ar putea fi socotită ca frumoasă în sine. Ce poate fi frumos în faptul că un vultur ciugulește ficatul unui om legat în lanțuri de o stîncă? Sau în crima odioasă din „Năpasta"? Sau în cele ce se petrec în „Pădurea spînzuraților" a lui Rebreanu? Aici sentimentul estetic este alimentat de poziția autorului față de fenomenul zugrăvit, de modul cum înțelege el cauzele sau mobilurile faptelor descrise. Simpla prezență a cadavrelor într-o pictură nu oferă însă, ea singură, un temei suficient pentru aprecierea aspră a acestei picturi, deși „specializarea" în cadavre, abuzul de cadavre în dauna oamenilor vii reprezintă o înclinație spre denaturarea realității. Ceea ce este însă hotărîtor e poziția filozofică, estetică a autorului față de propria-i temă. Ce sînt monstruozitățile din pînzele lui Sutin? Aici avem de-a face cu un sentiment morbid, de oroare primordială față de viață, cu o pictură care include în sine un întreg credo filozofic: spaima în fața vieții, solitudinea înfricoșată, disprețul față de semeni etc. Ce sînt ororile din pînzele lui Goya? Un protest vehement și subtil în același timp împotriva opresiunii spirituale exercitate de forțele obscurantiste ale vremii, o demascare zguduitoare a războiului de cotropire, a prejudecăților care întunecă viața celor mulți. Glorificarea urîtului, pozițiile echivoce care tind să șteargă orice demarcație dintre frumos și urît în artă și în viață merită într-adevăr să fie combătute. Creația noastră artistică tinde să reflecte în mod realist viața noastră nouă, deci în măsură de departe precumpănitoare ceea ce este înaripat, frumos în ea. Estetica și critica de specialitate combat cu îndreptățire predilecția exagerată a unor artiști de a-și construi o viziune în care urîtul gratuit ocupă un loc exagerat: aceasta duce la zugrăvirea falsă a vieții poporului. De aici nu rezultă însă nicidecum că urîtul nu poate fi relevat în artă tocmai pentru a fi cunoscut, stigmatizat, învins. Totul — după cum am arătat — depinde de măsură și de poziția artistului față de temă. Artiștii noștri n-au decît de cîștigat concentrîndu-și atenția cu prioritate asupra acelor aspecte ale vieții contemporane care

Scanned with OKEN Scanner

sînt cele mai semnificative pentru progresul omului și al societății noastre spre comunism.

Totuși unele concluzii trase în acest spirit sînt absolutizate, insuficient fundamentate și de aceea prea puțin convingătoare, deci prea puțin utile chiar pentru atingerea scopului urmărit de autorii lor. Tendința spre o înfățișare unilaterală a realității e combătută printr-o unilateralitate opusă, și astfel se ajunge la opinii după care, de fapt, urîtul nu ar avea nici un fel de calitate estetică. În sprijinul acestei poziții se invocă argumentul că frumosul determină o emoție pozitivă, în timp ce urîtul determină o emoție negativă.

Nu ni se pare îndreptățit a nega aptitudinea urîtului de a declanșa emoții de natură estetică — sub motiv că acestea sînt prin excelență pozitive, indisolubil legate de plăcere — și că urîtul provocîndu-ne neplăcere, emoția respectivă nu ar fi deci o emoție estetică. Dacă plăcerea ar fi singura particularitate inalienabilă a emoției estetice, atunci un întreg gen artistic, cum e de pildă tragedia, ar trebui situat în afara sferei esteticului (căci cui îi produce plăcere o tragedie ?). Desigur, schema lui Aristotel, cel puțin în această privință, e criticabilă, însă sentimentul de milă și cel de teamă prin care el definește tragedia autentică nu par a fi cele mai pozitive. Dar satira ? Oare eroii „Proverbelor" lui Perahim sînt frumoși ? Oare trîndavii și nerozii care populează această galerie ne umplu de emoții pozitive ?

În concluzie : emoția estetică are o sferă mult mai largă decît plăcerea (care la rîndul ei cuprinde zone cu totul străine de emoția estetică).

Între tendința de a reflecta cu măsură urîtul din viață, apreciindu-l ca atare, cu scopul de a-l curma, și tendința de a reflecta exclusiv urîtul, glorificîndu-l și prezentîndu-l ca modalitate supremă (dacă nu chiar exclusivă) a vieții și a artei, există o opoziție ireductibilă.

Izgonirea frumosului din arta decadentă contemporană se datorește, în ultimă instanță, unor cauze de natură socială. Frumosul reprezintă — considerat într-o sferă foarte generală — conformitatea cu cerințele obiective ale dezvoltării. Tocmai această conformitate ne face să apreciem ca frumos un anumit fapt moral, un anumit sentiment, anumite proporții sau raporturi etc. O ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea apreciere, după cum e binecunoscut, exprimă poziția generală a subiectului față de obiectul aprecierii. Un fapt moral înălțător pentru unii poate lăsa pe alții indiferenți sau altora le poate stîrni chiar disprețul. Concepția generală despre viață are un rol hotărîtor în determinarea conștiinței estetice a omului. De aceea, Cernîșevski releva una dintre cele mai profunde probleme ale trăirii estetice atunci cînd scria că frumosul este viața „așa cum ar trebui să fie potrivit concepțiilor noastre".

Tocmai fiindcă aceste concepții se formează pe baza apartenenței de clasă, sub înrîurirea a nenumărați factori sociali și individuali, receptarea frumosului are, din acest punct de vedere, un caracter relativ. Există concepții mai apropiate de adevărul obiectiv, cînd visurile noastre despre „cum ar trebui să fie" viața se află în consensul legilor obiective ale dezvoltării, și dimpotrivă : concepții care ne îndepărtează de adevărul obiectiv, care ne duc spre o imagine contrară tendințelor procesului real.

Cine ar putea contesta substanța socială a operei lui Theognis din Megara, părtaș pasionat al aristocrației ateniene, autor a cărui operă e impregnată de dispreț și chiar de ură față de plebe și pentru care frumusețea ideală se constituie sub influența acestor concepții social-politice ? Cine ar putea contesta substanța socială a modului cum înțelegea Octav Băncilă frumusețea morală (dar în același timp nemijlocit social-politică) a actului de răzvrătire împotriva nedreptății — înțelegere exprimată într-o serie de tablouri dedicate răscoalei din 1907 ?

Este evident că în crearea sau receptarea operei de artă, reacția emoțional-estetică subiectivă poate coincide cu tendințele obiective sau li se poate opune. Uneori subiectul receptiv desăvîrșește sau completează intențiile creatorului, îi depășește limitele sau, dimpotrivă, îl recuză neîmpărtășindu-i ideile. Prin aceasta frumusețea obiectivă a operei nu cîștigă și nu pierde nimic în pondere. Ceea ce variază nu e valoarea ei estetică, frumusețea ei, ci capacitatea individuală de a recepta această frumusețe.

Deprinderea de a sesiza și gusta frumosul autentic dezvoltă implicit gustul pentru armonie, proporționali-

Scanned with OKEN Scanner

tate, măsură, avînt etc. Nu numai concepția generală despre viață influențează capacitatea noastră de a aprecia frumosul, ci și invers : capacitatea de a aprecia frumosul influențează concepția noastră generală despre viață. Înlocuirea frumosului prin urît, practicată atît de larg în arta decadentă contemporană, tinde să înfățișeze monstruosul drept firesc, josnicul drept înălțător, inumanul drept rafinare a umanului etc. În felul acesta, oamenilor li se inoculează ideea că și monstruozitățile care decurg din exploatarea omului de către om, invadînd viața socială și spirituală a societății, reprezintă de fapt manifestări firești, care pot eventual să nu ne încînte, dar cu a căror existență sîntem constrînși să ne împăcăm.

Desigur că și aici lucrurile trebuie să fie înțelese în mod nuanțat. Frecvența acțiunilor deplorabile din punct de vedere moral care se întîlnesc în cărțile lui Faulkner nu poate fi imputată autorului, ci societății pe care el o zugrăvește.

Înclinația unor artiști occidentali spre o viziune în care urîtul ocupă, sub diferite forme, un loc important reprezintă deseori o urmare a condițiilor generale de viață și de creație din lumea în care trăiesc. Aceste condiții favorizează pericolul unilateralității, al pierderii simțului proporțiilor, al pesimismului, neîncrederii în valorile general umane etc. Marii artiști occidentali contemporani sînt cu adevărat mari în primul rînd datorită faptului că, făurind o imagine veridică a societății în care trăiesc, știu să evite acest pericol, să-și păstreze încrederea în valorile general umane (pe care capitalismul le poate submina, dar nu le poate nimici).

Ceea ce este valabil în această privință pentru artiștii care trăiesc în capitalism nu este valabil pentru artiștii noștri. De aceea, predilecția exagerată pentru urît — manifestată prin anumite preferințe tematice, prin gustul insistent pentru diformități, disonanțe etc. — dezvăluie fie un excesiv spirit de imitație, neselectiv, bazat pe o anumită lipsă de personalitate, fie o dorință de a provoca senzație, care, de regulă, nu este însoțitoarea cea mai fidelă a talentului autentic. Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că relevarea și combaterea vechiului de pe poziția luptei pentru nou n-ar reprezenta un cîmp de cercetare și creație pentru artiștii din țara noastră.

Scanned with OKEN Scanner

O teză a esteticii idealiste contemporane o reprezintă aceea după care modificarea conceptului de frumos ar fi determinată în zilele noastre în principal de noile descoperiri științifice. Se știe că filozofia burgheză idealist-subiectivă s-a specializat de multă vreme în interpretarea denaturată a descoperirilor științifice, încercînd să se folosească de ele pentru „a dovedi" incognoscibilitatea lumii. Această poziție este preluată într-un fel sau altul și de estetica idealistă, care încearcă să o transforme în platformă ideologică și justificare teoretică a artei decadente, în special a abstracționismului.

Pornind de la premisa că „trăim în epoca atomică", estetica idealistă contemporană caută în primul rînd să acopere faptul că epoca în care trăim este mai presus de orice epoca victoriilor istorice ale socialismului și comunismului, epoca trecerii omenirii de la capitalism la socialism. Lozinca „trăim în epoca atomică" dă epocii noastre o caracterizare incompletă, ignorînd tocmai ceea ce este esențial în ea, și cheamă astfel arta să se rupă de procesul istoric real, de viața socială. Îndărătul așazisei integrări în actualitate, arta este împinsă spre ignorarea celor mai semnificative fapte ale acestei actualități.

Efectul descoperirilor științifice asupra artei este înfățișat, în principal, în două feluri. Așa, de pildă, în lucrarea lui Weber și Huisman „Tableau de la philosophie contemporaine" găsim ideea unei complementarități între artă și cunoașterea științifică, care oferă o fundamentare teoretică abstracționismului: „arta abandonează reprezentarea obiectului comun în măsura în care acesta se oferă riguros și lipsit de mistere în încadrarea sa legică" [1].

Cu alte cuvinte, pe măsură ce legile existenței unui obiect real sînt descoperite de știință, arta abandonează reprezentarea a ceea ce e cunoscut în obiectul respectiv. Știința și arta se exclud. Și cum sfera cunoașterii științifice se lărgește necontenit, înseamnă că sfera reprezentării artistice se îngustează în același ritm. Încercînd să determine specificul artei, gînditorii idealiști îi îngus-

[1] *Weber et Huisman.* „Tableau de la philosophie contemporaine", p. 417.

Scanned with OKEN Scanner

tează sfera, o sărăcesc, interzicîndu-i accesul la tot mai multe aspecte și laturi ale realității.

Celălalt chip de determinare a artei în raport cu știința contemporană merge, în genere, spre o identificare de obiect și mijloace a celor două forme ale conștiinței sociale. Iată cum prezintă în acest sens lucrurile unul dintre fondatorii abstracționismului, Vasili Kandinski: „...Una dintre cele mai teribile piedici spre realizarea dorințelor mele — scria el — s-a spulberat și a dispărut singură, datorită unui eveniment pur științific. Era vorba de dezagregarea atomului... Toate obiectele deveniseră nedurabile sau imprecise" [1].

Asemenea empiriomoniștilor, Kandinski deduce, în mod fals, că orice cunoștință nouă asupra obiectelor anulează în întregime cunoștințele anterioare, situîndu-se astfel pe pozițiile relativismului subiectivist. El impune artei să-și schimbe cîmpul operatoriu: de la lumea obiectelor la lumea lăuntrică a atomului. Or, cum aceasta din urmă este inaccesibilă aparatului senzorial și inexprimabilă prin imagini concret-senzoriale, schimbarea cîmpului operatoriu duce la o schimbare corespunzătoare a instrumentelor de investigație și a mijloacelor de expresie. Iată deci presupusa condiționare a artei de către știință împingînd arta spre abandonarea obiectului său specific, a imaginilor concret-senzoriale, adică a factorilor principali care fac arta artă. Pentru a răzbi în lumea „infranucleară" și a-i da expresie, Kandinski cere artistului însușirea de „a trece pe lîngă fenomenele exterioare fără a le lua în seamă", îi cere „să fie orb în fața formei, îndeobște recunoscute sau nu, tot așa cum trebuie să rămînă surd la învățăturile și dorințele timpului său" [2].

Fenomenul este opus esenței; presupusa năzuință spre esență este folosită ca pretext pentru ignorarea fenomenului; în realitate (și îndeosebi în reflectarea artistică), esența nu poate exista ruptă de fenomen, de aceea calea dezvăluirii esenței trece prin cunoașterea fenomenului.

---

[1] „Secolul 20" nr. 11 din 1961, p. 61.
[2] Loc cit., p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, ceea ce izbește în aceste teorii este caracterul lor artificios, ele excluzînd cu totul preocuparea pentru viața oamenilor, preocupare fără de care arta nu poate exista. Un artist orb și surd față de „învățăturile și dorințele timpului său", scufundat într-o așa-zisă infrarealitate, adică rupt de realitățile cele mai măreți ale epocii, este un artist condamnat — în cele din urmă — la sterilitate.

Abstracționismul contemporan, născut și cultivat sub ocrotirea acestor teorii, oferă în locul imaginii artistice vii, emoționante, adevărate șarade în care găsim corespondentul așa-zis artistic al idealismului fizic sau matematic. Culoarea, lumina, liniile, planurile înlocuiesc lumea obiectelor, care, spun abstracționiștii, dacă există, e inaccesibilă cunoașterii noastre. Existența umană își depășește, chipurile, prin „arta" lor limitele fizice, proiectîndu-se în spațiul exterior, și astfel se afirmă domnia „supraeului".

Interdependența între artă și știință poate fi observată în tot decursul dezvoltării celor două domenii. Așadar, ceea ce trebuie combătut nu este faptul că estetica și arta decadentă afirmă această interdependență, ci modul cum o interpretează.

Temeiul principal al acestei interacțiuni constă în faptul că atît știința cît și arta reprezintă căi de cunoaștere și transformare a realității de către om. Cerințele pe care le ridică practica social-istorică în diferitele etape de dezvoltare a societății reprezintă stimulentul cel mai însemnat al dezvoltării științei. Întemeietorii marxismului numeau știința „produsul spiritual comun al dezvoltării sociale". Recunoașterea de către unii esteticieni idealiști a legăturii dintre știință și artă vine, în felul acesta, în contradicție cu premisa celor mai mulți dintre acești esteticieni privitoare la așa-zisa autonomie a artei. Concluziile trase din recunoașterea acestui raport tind însă la prezentarea denaturată atît a rosturilor științei cît și a rosturilor artei.

Contemporaneitatea este un deziderat vital al artei din toate timpurile. Ideea că în epoca noastră arta are menirea de a căuta căi noi de dezvoltare este cît se poate de îndreptățită. Problema delicată ce se pune este însă cea a descoperirii acestor căi. Epoca noastră creează

Scanned with OKEN Scanner

artiștilor o datorie de conștiință privind îmbogățirea modalităților de creație, în primul rînd pentru că ea este epoca trecerii omenirii la societatea fără clase, epoca celei mai profunde revoluționări a vieții materiale și spirituale a umanității. În același timp, cerința noului se ridică și sub aspectul cuceririlor științei, căci și aceste cuceriri aduc importante elemente noi în felul de a trăi și de a gîndi al omului contemporan.

Condiționarea reciprocă a artei și științei e un fapt obiectiv. Ea rezultă din caracterul comun atît științei cît și artei de modalități de reflectare a realității în conștiința omului. Tendința de a înfățișa arta și știința ca totalmente izolate, ca și aceea de a nu marca specificul fiecărui domeniu poate duce la concluzii eronate. Deosebirile sînt multiple, dar una dintre cele mai însemnate este aceea că reflectarea artistică cuprinde ca pe un element inalienabil atît imaginea obiectului, considerat în concretitudinea lui, cît și aprecierea acestui obiect. Emoția descoperirii e inclusă în însăși formularea ei — plastică, literară, muzicală — ceea ce nu se poate spune despre descoperirea științifică, deși aceasta este și ea prilejul unei foarte intense trăiri emoționale. Particularitățile personalității artistice se manifestă în rezultatul actului de creație într-un mod mult mai direct și mai amplu decît în știință. Poate tocmai de aceea posibilitatea unor generalizări subiectiviste se manifestă cu mai multă putere în artă, iar savanții trag pentru munca lor mult mai puține concluzii absurde din evoluția artei contemporane decît trag artiștii influențați de filozofia idealistă din evoluția științei.

„Să fim în pas cu triumfurile științei", clamează mulți reprezentanți ai esteticii idealiste. Dar pe cîtă vreme triumfurile științei contemporane reprezintă sinteza creatoare a tuturor cuceririlor anterioare, autorii amintiți socotesc că datoria artiștilor este să se lepede cît mai radical de cele mai valoroase cuceriri anterioare. Renunțarea la frumos, la armonie, la veridicitate și, în genere, la imaginea artistică e socotită drept contemporaneizare a artei, drept adaptare a ei la „secolul atomic", „secolul cosmic" etc. În acest sens poate fi evocată, dintre numeroasele exemple posibile, una din ultimele expoziții ale lui Yves Klein : o sală albă, tavan, podele, pereți pe care nu există absolut nimic, nici măcar un

Scanned with OKEN Scanner

cui. Acesta ar putea fi considerat drept anticlasicismul cel mai consecvent. E ca și cum electronica, declarîndu-se pe sine anticlasică, ar considera aritmetica depășită, sau ca și cum cosmonautica ar porni de la negarea valabilității legii atracției universale.

Arta nu se adaptează condițiilor create de minunatele izbînzi ale științei contemporane renunțînd la tot ce alcătuiește tezaurul cunoștințelor artistice autentice dobîndite în decursul unei strădanii milenare prin contribuția a numeroase genii nemuritoare. Negarea în bloc a tuturor treptelor anterioare nu înseamnă un salt înainte, ci o cădere în neant. Aidoma științei, arta își caută căi noi de dezvoltare însușindu-și în fiecare epocă într-un chip propriu experiența acumulată. De aceea, apelul gălăgios al corifeilor modernismului la comparația cu știința reprezintă nu dorința de veritabilă înnoire, ci, cu sau fără intenția autorilor, un pretext grandios pentru justificarea unei cauze meschine. Căci „anticlasicismul" nu duce arta înainte, ci o frînează, îi denaturează sensul, o împiedică să se nutrească din substanța vitală a propriei ei istorii.

Uneori îndepărtarea de imaginea făurită în conformitate cu legile fundamentale ale artei poate fi determinată nu atît de teama de realitatea contemporană, cît de aversiunea față de ea (e vorba de realitatea lumii capitaliste). Din păcate, în acest punct extremele se ating și protestul anticapitalist necontrolat apare aidoma apărării deliberate a acestei orînduiri. Căci arta decadentă, indiferent de cauzele personale care-l împing pe artist să o practice, reprezintă în mod obiectiv un reflex de apărare a orînduirii capitaliste față de realitățile pe care ea însăși le generează.

Una dintre aceste realități este lupta de clasă. În toate epocile istorice în care au existat clase antagoniste, lupta dintre acestea i-a influențat în mod diferit pe creatorii de artă. Nu numai relațiile sociale predominante, ci și elementele viitoarelor relații care le subminează și le vor nega pe cele vechi își pun pecetea asupra vieții sociale, asupra configurației spirituale a epocii și a țării și, ca atare, asupra uneia sau alteia dintre orientările artistice. Uneori vigoarea cu care lupta dintre clase influențează gîndirea și sensibilitatea epocii e atît de mare, încît înrîurirea ei devine hotărîtoare în

Scanned with OKEN Scanner

raport cu toți ceilalți factori sociali. Să luăm, de pildă, Grecia antică. Perioada clasică elenistică nu a coincis, după cum se știe, cu nivelul celei mai înalte dezvoltări a formațiunii sclavagiste. Economia, tehnica, științele exacte s-au aflat, în timpul monarhiilor elenistice sau în epoca romană, pe o treaptă mai ridicată. În schimb, perioada clasică a marcat apogeul democrației sclavagiste în lupta contra aristocrației, iar această formă a organizării politice a favorizat înflorirea artelor. Nu numai democrația realizată, ci și avîntul neobișnuit de profund al luptei pentru democrație poate duce la progresul deosebit al artei, care pare a evolua astfel oarecum independent de starea generală a societății. De exemplu Renașterea sau arta rusă din secolul XIX. Tocmai astfel de fapte istorice stau la baza cunoscutei observații a lui Marx privitoare la relativa independență a dezvoltării artei în care dă ca exemplu pe grecii antici sau pe Shakespeare în raport cu modernii.

Desigur că modernii la care se referea Marx creau în condițiile unor relații de producție incomparabil mai înaintate decît Eschyl, dar această deosebire de nivele e departe de a se transpune în mod mecanic în raportul dintre operele respective. Tocmai lipsa unei asemenea condiționări automate constituie una dintre sursele gnoseologice ale teoriilor care neagă determinarea artei de către viața socială. Independența relativă a evoluției artei față de baza economică a societății reprezintă o posibilitate ce decurge din condițiile obiective ale dezvoltării creației de artă. Aici se face în mod obișnuit, de către partizanii autonomiei artei, o confuzie lesne sesizabilă între posibilitate și realitate. În fapt, evoluția artei pe o traiectorie în mod izbitor diferită de cea a relațiilor de producție se petrece, cum scrie Marx, numai în „anumite epoci". Ceea ce se desprinde, prin urmare, este nu o regulă generală, ci o posibilitate reală prezentă în mod inegal în diferite epoci și perioade.

Unul dintre temeiurile acestei independențe relative constă în faptul că arta se găsește în interacțiune cu toate celelalte forme ale conștiinței sociale, cu elementele suprastructurii, de aceea influența determinantă a bazei ajunge în cea mai mare măsură la sfera reflectării artistice prin intermediul politicii, filozofiei, moralei etc. Această independență relativă decurge totodată din fap-

Scanned with OKEN Scanner

tul că arta e o formă a conștiinței sociale, deci că nu poate reflecta fenomenele existenței decît atunci cînd condițiile apariției lor au început să se maturizeze. Ea e legată, în același timp, de existența unor legi specifice și a unei continuități bazate pe materialul propriu acumulat în decursul vremii.

O altă remarcă: independența relativă a artei, pe lîngă că nu poate fi absolutizată, nu poate fi nici extinsă la raportul cu întreaga viață socială. Să ne întoarcem la exemplul ilustru al Renașterii. Burghezia timpurie a orașelor italiene se baza, din punct de vedere economic, mai ales pe comerț, și nu pe întreprinderea de tip capitalist. Ea nu fusese încă în stare să înfăptuiască revoluția industrială, dar o înfăptuia pe cea artistică. Inventatorul războiului mecanic de țesut avea să se ivească peste secole și pe cu totul alte meleaguri, dar cuvintele lui Dante și tablourile lui Giotto începeau să exprime de pe acum acea nouă viziune artistică ce avea să confere întregii epoci o însemnătate istorică nepieritoare. Iată deci raporturile de producție și creația artistică evoluînd pe două linii cu totul neparalele. Înseamnă oare aceasta că arta Renașterii a apărut și s-a dezvoltat independent de viața socială? Nu numai operele timpului cu o tematică evident contemporană, dar și cele mai reținute din acest punct de vedere transmit cutezanța creatoare, mîndria, certitudinile îndreptățite ale epocii [1].

---

[1] Dacă am lua o astfel de operă aparent „neutră" ca celebra Veneră adormită a lui Giorgione, nudul unei femei culcate (și nu „Sclavul" lui Michel Angelo), trăsăturile generale ale unei arte revoluționare sînt totuși vii. Desigur, zadarnic vom căuta în „Venera" ecouri directe ale vieții venețiene a timpului. Aici nu apar nici frămîntările politice, nici războaiele, nici măcar faptele intrepizilor negustători venețieni care, după marele incendiu ce a distrus la 1507 Fondaco de'tedeschi, l-au chemat pe Giorgione să execute împreună cu Tizian frescele noii clădiri. Venera e doar o femeie goală care doarme liniștită pe o țesătură bogată întinsă pe o poiană verde împresurată de dealuri. Dar cîtă forță în această nuditate plină de poezie, slăvind frumusețea umană și dînd o replică răsunătoare ideilor feudale despre natura încărcată de păcate a omului, care e osîndit la o viață de spaimă, umilință și repulsie față de sine însuși! Omul are dreptul la frumusețe, la seninătate, la fericire; el aparține naturii și încoronează măreția ei prin cea mai desăvîrșită formă de organizare a materiei vii — iată unele dintre ideile înaintate pe care acest nud de femeie adormită le rostește de peste patru secole într-un limbaj plin de farmec.

Scanned with OKEN Scanner

De ce estetizarea mizeriei, caracteristică artei feudale, e înlocuită de omagiul vibrant al frumuseții, deznădejdea chinuitoare de bucurie lucidă, sentimentul copleșitor al tragismului de încredere și optimism? Aceste trăsături care deosebesc arta Renașterii de arta evului mediu își au rădăcina tocmai în faptul că orînduirii feudale perimate i se opune o clasă tînără, în ascensiune, care știe că viitorul îi aparține și că reprezentanții trecutului au de partea lor puterea, dar nu istoria. Arta Renașterii apare astfel în pofida unor relații de producție înapoiate, dar nu independent de viața socială, ci tocmai ca urmare a apariției unei clase noi, care luptă pentru progres și care este însuflețită de sentimentul fertil al concordanței — ce-i drept, parțiale și vremelnice — dintre năzuințele sale și necesitatea istorică.

Prin urmare, dezvoltarea relativ independentă a artei față de baza economică a societății, în anumite perioade, nu infirmă nici condiționarea socială a artei, nici faptul că *în ultimă analiză* evoluția ei e determinată de evoluția bazei economice.

Scanned with OKEN Scanner

II. Probleme ale condiționării sociale a artei în capitalism

1. *Aspecte contradictorii în dezvoltarea artei occidentale contemporane*

Revoluția socialistă exercită asupra artei, ca și asupra celorlalte forme ale conștiinței sociale, o acțiune profund înnoitoare. Această acțiune se desfășoară, în liniile ei cele mai generale, pe două planuri care nu se pot separa întru totul în timp : în primul rînd este vorba despre eliberarea artei de toate acele opreliști prin care orînduirea capitalistă tinde să împiedice dezvoltarea ei necesară, iar în al doilea rînd este vorba de posibilitățile și orizonturile largi pe care socialismul le deschide progresului artei. Într-o anumită măsură, efectele primului aspect le condiționează pe ale celui de-al doilea : nu putem aprecia cu adevărat ce datorează arta orînduirii socialiste fără a stărui măcar asupra celor mai însemnate mijloace prin care capitalismul stînjenește sau denaturează dezvoltarea ei.

Condiționarea socială a artei în capitalism este legată nu numai de dominația economică, politică și spirituală a burgheziei, ci și de necesitatea istorică a lichidării acestei dominații. Acest din urmă aspect exercită asupra artei o influență cu atît mai mare cu cît mai puternice sînt contradicțiile care subminează orînduirea capitalistă în ansamblul ei.

Trăsătura distinctivă a actualei perioade istorice o constituie transformarea sistemului mondial socialist în factorul hotărîtor al dezvoltării societății omenești.

În aceste condiții e firesc ca dominația capitalului să întîmpine o împotrivire multiplă, care îmbracă diferite forme și se manifestă cu diferite intensități. Împotrivirea

Scanned with OKEN Scanner

față de această dominație se manifestă ca o largă mișcare de masă antimonopolistă, înăuntrul căreia își au locul cele mai variate poziții general democratice.

Manifestarea împotrivirii față de economia, politica, ideologia capitalismului își găsește expresia cea mai consecventă în activitatea revoluționară a proletariatului, condus de partidul său marxist-leninist, singura forță socială care poate împinge această împotrivire pînă la lichidarea capitalismului ca sistem, pînă la înlocuirea lui printr-o orînduire superioară.

Clasicii marxismului au arătat de multă vreme că ideile dominante reprezintă expresia relațiilor materiale dominante. O particularitate a felului cum se dezvoltă istoricește socialismul o reprezintă faptul că relațiile materiale noi nu se nasc înăuntrul celor vechi. Opoziția anticapitalistă se concentrează, de aceea, cu o putere fără precedent în domeniul relațiilor politice-ideologice. Evoluția conștiinței sociale se desfășoară din ce în ce mai puțin ca un rezultat exclusiv al dominației capitaliste în domeniul ideilor și din ce în ce mai mult ca un rezultat al împotrivirii față de această dominație. În zilele noastre, ca urmare a ascuțirii contradicțiilor interne ale capitalismului și pe fundalul creșterii influenței lagărului socialist, burghezia imperialistă, care-și menține dominația sa în domeniul relațiilor materiale, se dovedește precară în privința mijloacelor de a împiedica subminarea tot mai accentuată a acestei dominații în sfera relațiilor spirituale.

Însemnătatea pe care o capătă lupta ideologică în epoca noastră se concretizează și în făurirea unei tehnici de influențare a opiniei publice față de care pălesc toate încercările întreprinse în această privință în secolele anterioare, inclusiv de către uriașa rețea a bisericii catolice. Tocmai necesitatea în care se vede pusă clasa exploatatoare, dominantă, de a se împotrivi ideilor care-i primejduiesc dominația și existența explică într-o mare măsură de ce, mai ales în țările capitaliste dezvoltate, această clasă a ajuns să stimuleze crearea unor uriașe rețele de radioteleviziune, unei prese în tiraje considerabile, unei industrii fără precedent de producere și difuzare a literaturii, cinematografiei și muzicii.

După cum este și firesc, cultura artistică formează unul dintre cele mai importante sectoare ale acestei

Scanned with OKEN Scanner

lupte. Prin întreaga sa organizare, orînduirea capitalistă exercită asupra artei o presiune continuă și puternică, pentru a-i determina o orientare corespunzătoare intereselor sale. Această orientare se manifestă cu mai multă sau mai puțină fermitate în destul de numeroase lucrări ce se intitulează (adesea în mod nejustificat) artistice. Cele mai remarcabile realizări artistice ale creatorilor din lumea capitalistă contemporană se caracterizează însă, în marea lor majoritate, printr-o orientare diferită. În condițiile imperialismului contemporan, aspectul general și cel mai concludent al modului cum se dezvoltă cultura artistică reprezintă o confirmare deosebit de pregnantă a tezei lui Lenin : „În *fiecare* cultură națională se găsesc *elemente*, fie și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă, fiindcă în *fiecare* națiune există mase de oameni care muncesc și sînt exploatați, ale căror condiții de viață creează în mod inevitabil ideologia democratică și socialistă" [1].

Desigur, orice înclinație spre absolutizare în aprecierea creației artistice contemporane din Apus ar duce la concluzii subiectiviste. Dezvoltarea acestei creații se petrece, în genere, sub semnul unor puternice contradicții și în mod inegal de la o țară la alta, de la o epocă la alta, de la un gen de creație la altul, de la un autor la altul, și nu de puține ori de la o operă a aceluiași autor la alta. Cu toate acestea, tendința predominantă, exprimată în realizările cele mai strălucite, denotă că, în genere, elementele democratice și socialiste ale culturii artistice contemporane din țările capitaliste îndeplinesc în zilele noastre un rol foarte important. În ansamblul culturii acestor țări, arta ocupă, din acest punct de vedere, poziții dintre cele mai înaintate.

Această situație își are explicația în primul rînd într-o cauză de ordin general : cultura acestor țări se dezvoltă sub înrîurirea, directă sau indirectă, a marxism-leninismului. „Teoria marxistă — recunosc sociologii burghezi din S.U.A. R. Bendix și S. M. Lipșiț — ...a avut o puternică influență asupra gîndirii sociale moderne" [2]. În nici o altă epocă istorică clasa istoricește condam-

---

[1] V. *I. Lenin*. Opere complete, vol. 24, București, Editura politică, 1964, ed. a doua, p. 132.

[2] *R. Bendix, S. M. Lipșiț*. „Class, Status and Power", Illinois, 1953, p. 27.

nată nu a avut de înfruntat o armă ideologică a cărei forță să se poată compara cu forța învățăturii marxist-leniniste.

O însemnătate hotărîtoare pentru orientarea progresistă a artei din țările capitaliste o are influența tot mai puternică a sistemului mondial socialist. În condițiile unei circulații internaționale mărite a valorilor artistice, influența artei din țările socialiste are diferite aspecte, ca : optimismul, bogăția de idei, caracterul popular, umanismul celor mai de seamă opere realizate în țările socialiste etc.

Situația actuală a artei în capitalism reprezintă, totodată, urmarea firească a ostilității crescînde pe care această orînduire o manifestă față de artă. Chiar dacă cei mai mulți dintre artiști nu ajung la o înțelegere destul de clară a neajunsurilor generale și a propriei lor situații sociale, ei nu pot să nu resimtă, și într-o anumită formă să nu exprime, o nemulțumire cronică față de orînduirea care-i oprimă.

Această împrejurare de ordin general explică într-un anumit grad de ce arta contemporană din țările capitaliste se caracterizează în principal prin refuzul de a face apologia imperialismului, prin tendința de a i se opune cu mai multă sau mai puțină intransigență. Desigur, modul cum se produce acest conflict dintre creatori și orînduirea în care trăiesc variază în funcție de împrejurările concrete. El se manifestă în toate ramurile artistice, dar mai ales în cele care, prin natura lor, tind să ofere imaginea cea mai complexă și mai dinamică a vieții contemporane, în primul rînd în literatură (îndeosebi roman) și în film.

În S.U.A., de pildă, alături de o vastă literatură comercială, se afirmă, străbătînd un drum sinuos, plin de contradicții, o atitudine de rezistență la conformism, protestul față de monstruozitățile pe care le generează modul de viață capitalist, toate acestea exprimate, de multe ori, cu ajutorul unor remarcabile mijloace artistice.

Exemplul lui Jack London și Theodore Dreiser, al lui Sinclair Lewis și Hemmingway, al lui William Faulkner și John Steinbeck îi însuflețește pe scriitorii înaintați din S.U.A. Înfățișarea omului în ipostaza inadaptabilității sale la acest mod de viață constituie preocuparea

Scanned with OKEN Scanner

unor dramaturgi ca Arthur Milller, Tenessee Williams ș.a. [1]

Uneori șovăielnică, alteori plină de patetism, descrierea realistă a societății americane din vremurile noastre își face loc în literatura progresistă a S.U.A. Atitudinea critică față de acest mod de viață se manifestă cu fermitate și consecvență în opera unor scriitori ca Du Bois, Bonosky ș.a., care pornesc de la înțelegerea clară a cauzelor ce dau naștere fenomenelor morbide din viața socială a S.U.A.

Literatura țărilor occidentale e dominată de operele acelor scriitori care exprimă cu vigoare suferințele, nedumeririle, temerile, speranțele și strădaniile contemporanilor lor, adoptînd o poziție realistă și critică față de condițiile sociale care apasă asupra vieții acestora. Realizări de seamă ale acestei literaturi aparțin unor scriitori ca Pavese, Pratolini, Moravia, Quasimodo, Heinrich Böll, Jean-Paul Sartre, Graham Greene, Sean O'Casey, Ianis Ritsos, Raphael Alberti ș.a.

Tocmai prin faptul că ocupă un loc însemnat în viața epocii noastre, cinematografia reprezintă și ea una dintre ramurile cele mai fertile pentru manifestarea tendințelor progresiste în artă. Abstracție făcînd de spectatorii filmelor televizate, în sălile de cinematograf ale lumii se adună zilnic în medie 33 000 000 de oameni. Contactul cu o asemenea masă reprezintă unul dintre izvoarele forței cu care filmul exprimă concepțiile progresiste ale unor remarcabili oameni de artă. Dintre filmele produse în țările capitaliste, cea mai mare parte reprezintă kilometri de peliculă „comercială", în care viața contemporană este prezentată în mod mistificat. În același timp însă apar filme de înaltă ținută artistică, în care vibrează pasiunea pentru adevăr, filme care pun sub bătaia necruțătoare a reflectoarelor injustiția socială sub aspectele sale cele mai variate. Înmormîntat în repetate rînduri de critica burgheză, neorealismul italian, care a creat „Cronica unor bieți îndrăgostiți", „Roma, oraș deschis", „Atențiune, banditi!" și atîtea alte capodo-

[1] Criticul american John Gassner scrie: „Miller, la care se simte clar influența lui Ibsen, este reprezentantul realismului social care a caracterizat o mare parte a dramaturgiei după perioada mijlocie a lui Ibsen. Miller întruchipează teatrul omului de rînd și probleme mai mult sau mai puțin comune..."

Scanned with OKEN Scanner

pere, își manifestă în ultimul timp influența în realizarea unor opere în multe privințe remarcabile, ca „Generalul della Rovere" al lui Roberto Rossellini, „Rocco și frații săi" al lui Visconti sau „La dolce vita" al lui Fellini.

Pe linia dezvăluirii unor adevăruri amare privind viața contemporană în capitalism, mai ales viața oamenilor simpli, se înscriu și unele producții franceze aparținînd „Noului val" — Claude Chabrol, Alain Resnais ș.a. —, lucrări ale regizorilor vest-germani Staudte și Hoffmann, ale lui Juan Antonio Bardem, precum și unele filme americane: „Marty" de Chayefsky, „Pe Bowery" de Rogosin, „Umbre" de Cassavetes ș.a.

Uneori nu numai tendințele realiste, dar chiar curentele care, pentru a combate conformismul, se îndepărtează de mijloacele consacrate de expresie, gravitînd spre o manieră greu accesibilă, reprezintă rodul unei nemulțumiri față de condițiile vieții umane în imperialism. Exemple în acest sens ne oferă unele producții literare ale „tinerilor furioși" din Anglia — curent care se afirmă prin ținuta sa anticonformistă, printr-o poziție de critică a prejudecăților, prin negarea valorilor îndoielnice, dar consacrate.

Cinematografia „tinerilor furioși" din Anglia arată, mai mult poate decît alt exemplu, că manifestarea atitudinii protestatare nu e specifică unui anumit gen artistic, că ea există ca o stare de tensiune permanentă și generală, răbufnind cînd într-o ramură cînd în alta, dar avînd aceleași cauze și — uneori — aceiași purtători. „Cabotinul" lui John Osborne, interpretat de Lawrence Olivier, a fost inițial piesă de teatru (ca și „Privește înapoi cu mînie"), „Drumul spre înalta societate" de Jack Clayton — roman etc. „Free cinema" — „Cinematograful liber" — reprezintă în mare măsură ecranizarea acelei dramaturgii sau epici prin care — după 1956 — „tinerii furioși" și-au făcut apariția în viața artistică britanică o dată cu reprezentarea piesei lui Osborne „Privește înapoi cu mînie". Criticați pentru preferința lor de a înfățișa mediul periferiilor, „tinerii furioși" ripostau prin Robert Bolt că „de vreme ce vechea școală (de teatru. — *P.C.)* ignora trei sferturi din societate, unii dintre noi și-au plasat și își vor plasa întîmplările în mediile cele mai sărace". Un critic care încerca să in-

Scanned with OKEN Scanner

ventarieze preocupările tematice ale lui John Osborne, considerat ca purtător de cuvînt al curentului, nota: lipsa de locuințe, creșterea permanentă a impozitelor ca urmare a înarmării, psihologia îmbogățiților din industria alimentară, patriotismul găunos al unei anumite prese etc. Protestul e vehement, e generalizat, dar lipsit de finalitate practică: viața e în același timp inacceptabilă în formele ei actuale, dar și imuabilă. Nimic nu se poate schimba. „Și apoi viața nu e chiar atît de urîtă — spune un erou al lui Osborne —, dar chiar dacă e, nimeni nu poate face nimic".

Din păcate, o dată cu valorile burgheze sînt uneori negate și valorile umane sau artistice autentice. Anumite asemănări de orientare putem întîlni și în expresia literară a ceea ce, definind un fenomen mult mai larg, se numește în S.U.A. „beat generation" — „generația pierdută". Scrierile „beatnicilor" sînt impregnate de o adîncă dezamăgire și neîncredere față de civilizația businessului:

„Noul ca o ciupercă de jăratec este.
Desigur viziunea mistică
La care ne puteam aștepta din partea
Directorilor industriilor
Dupont și a salariaților lor
Fizicieni, a lui M. — care
Seamănă atît de funest
Cu monștrii scrîșnitori,
Eroi ai
Paginilor de publicitate"

scrie poetul Kenneth Rexroth, considerat ca inspirator al „beatnicilor", în poemul său „Dragonul și inorogul". Aceasta nu este o stare de spirit revoluționară, dar e una protestatară. Nemulțumirea spontană, neîmpăcarea cu modul de viață dominant ia, din păcate, și aici, adeseori, forma nemulțumirii și neîmpăcării cu viața în general.

Acest mod anarhic de revoltă este cunoscut de mult în artă. De cele mai multe ori, pozițiile artistice nonconformiste, ivite ca un protest impulsiv, nefundamentat științific împotriva nedreptăților sociale, au degenerat în statornicirea unui conformism propriu, au devenit nu numai acceptabile, dar chiar utile orînduirii ale cărei vicii parțiale urmăreau să le demaște.

Scanned with OKEN Scanner

Rămîne de văzut în ce măsură asemenea curente ca cele amintite mai sus vor izbuti sau nu să depășească propriile lor limite și să treacă de pe pozițiile dezamăgirii zgomotoase pe acelea ale spiritului militant eficient.

În afara lucrărilor realist-socialiste, cele mai semnificative creații artistice din lumea capitalistă contemporană sînt acelea care aparțin realismului critic, curent ce are o valoare profund democratică. Arta realismului critic certifică ruptura tot mai adîncă dintre creatori și orînduirea ale cărei rele sînt demascate în operele lor. Chiar dacă protestul acestor artiști este inconsecvent, chiar dacă el atacă modul de viață pe un front parțial, și nu de puține ori secundar, acest protest reprezintă în mod indiscutabil o luare de poziție care duce la slăbirea orînduirii în ansamblul ei, o contribuție incontestabilă la combaterea optimismului prefabricat și a divertismentelor abrutizante oferite maselor în proporții industriale.

În raport cu un asemenea curent, influența partidelor revoluționare nu constă în faptul că artiștii respectivi au devenit marxiști. Există și asemenea cazuri și există un necontenit flux care apropie operele cele mai consecvente ale realismului critic de realismul socialist și care aduce noi contingente de artiști sub steagul marxism-leninismului. Operele lui Andersen-Nexö și Aragon, ale lui Siqueiros, Gutuso, Albert Maltz și Jorge Amado, ca și ale multor altor artiști comuniști, sînt făurite în lumina învățăturii marxist-leniniste. Apropierea fățișă a unor mari artiști și a multor artiști încă neconsacrați de partidul revoluționar al proletariatului reprezintă una dintre formele principale în care se concretizează influența acestor partide în domeniul artei.

Combaterea pas cu pas, fundamentată din punct de vedere științific, de către partidele marxist-leniniste a ideologiei burgheze, inițierea unor largi acțiuni de masă, eroismul și înflăcărarea revoluționară a comuniștilor exercită o înrîurire necontenită nu numai asupra întregii vieți sociale din țările capitaliste, ci și asupra conștiinței artiștilor care aspiră să reflecte cît mai complex această viață în operele lor.

Partidele comuniste și muncitorești se situează în fruntea luptei împotriva exploatării omului, pentru pace și libertăți democratice. Tocmai proporțiile și profun-

Scanned with OKEN Scanner

zimea mișcării democratice contemporane explică și faptul că mulți mari artiști își desfășoară, sub înrîurirea ei, nu numai creația propriu-zisă, ci și activitatea obștească.

Raportul dintre poziția social-politică și cea artistică reprezintă și el arena unor frecvente contradicții. Nu arareori artiști legați de popor, cu o atitudine înaintată în viața social-politică, se dovedesc, într-o măsură sau alta, influențați de ideologia dominantă în unele dintre lucrările lor. Tocmai astfel de contradicții, extrem de individualizate, fac — în unele cazuri — atît de dificilă aprecierea justă a unui artist sau a altuia. În orice caz, includerea mecanică a tuturor artiștilor occidentali în ale căror lucrări se vădesc înrîuriri formaliste în rîndul reprezentanților unei arte aservite, antipopulare, nu constituie un mod de rezolvare a complexelor probleme pe care le ridică arta contemporană.

La fel de greșit e însă și punctul de vedere opus, după care formalismul practicat de artiști cu o poziție progresistă în viața social-politică s-ar transforma de la sine într-un fel de „formalism benign" sau chiar util. Existența acestor contradicții nu poate fi în nici un caz ignorată sau tratată în mod simplist și necritic. Ele arată cît de complicat, de dificil și de sinuos e drumul dezvoltării personalității artistice în condițiile capitalismului.

Important e ca în aprecierea operei și a creatorului său să se evite unilateralitatea, ca îndărătul sinusoidei alcătuite din înaintări, șovăieli, regrese, izbînzi și erori să se țină seama de tendința generală, precumpănitoare, de sensul fundamental al orientării întregii opere.

Creatorul cinstit, pasionat de adevăr, devotat poporului său și artei sale, gravitează spre pozițiile celui mai consecvent democratism, chiar dacă nu are această intenție în mod deliberat și chiar dacă nu poate recunoaște acest lucru [1].

---

[1] Există în această privință numeroase exemple semnificative care arată la ce profunzime poate ajunge forța cunoașterii artistice la unii mari creatori. Iată unul:

„Tractorul e un lucru rău? Puterea care răstoarnă brazde lungi este un lucru rău? Dacă tractorul acesta ar fi al nostru ar fi un lucru bun — nu al meu, ci al nostru. Dacă tractorul nostru ar răsturna brazdele cele lungi pe ogorul nostru, ar fi bine. Nu ogorul meu, ci al nostru. Atunci am putea iubi tractorul așa cum

Scanned with OKEN Scanner

Tendința lui în acest sens are loc în virtutea unei legități obiective, care face ca ostilitatea reciprocă dintre artă și orînduirea capitalistă să se adîncească pe măsură ce se adîncește necesitatea obiectivă a dispariției acestei orînduiri.

Mecanismul economic, politic și ideologic al capitalismului acționează cu toată forța tinzînd la subordonarea întregii arte. Acțiunea lui se izbește însă de împotrivirea maselor, de opoziția unor mari personalități artistice pe care această rezistență le înflăcărează și le inspiră. Prestigiul unor asemenea personalități e atît de mare, încît, chiar în condițiile date, ele reușesc să-și cucerească o anumită poziție independentă, manifestînd o atitudine critică față de un aspect sau altul al orînduirii dominante.

Și în Romînia burghezo-moșierească arta înaintată s-a afirmat în pofida unor dificultăți uriașe de toate genurile, printre altele în luptă cu diferitele variante ale artei conformiste sau cu ispitele ei. Tradiționalismul retrograd, idilismul strident, erotismul obsedant, experimentele formaliste, obscurantismul, naționalismul exacerbat alimentau o artă care coexista cu cea progresistă, opunîndu-i-se în fel și chip. În același timp, arta progresistă a avut de luptat împotriva presiunilor multiple exerci-

---

ne-am iubit ogorul cînd a fost al nostru. Dar tractorul face acum două lucruri — răstoarnă pămîntul și ne alungă pe noi de pe ogoare. Deosebirea dintre acest tractor și un tanc e foarte mică. Oamenii sînt alungați, speriați, chinuiți de amîndouă. Asta ar trebui să ne dea de gîndit. Un om, o familie, alungați de pe ogor; mașina ruginită scîrțîie pe șosea înspre apus. Mi-am pierdut ogorul, un singur tractor mi l-a răpit. Sînt singur și năuc. Iar în toiul nopții o familie face popas într-un șanț, o altă familie se oprește tot acolo, și deodată apar corturile. Cei doi bărbați se așază pe vine, și femeile și copiii îi ascultă. Aici e miezul lucrurilor! Ia seama tu, cel ce urăști schimbarea și te sperii de revoluție! Ține-i despărțiți pe acești doi bărbați așezați pe vine; fă-i să se urască, să se pîndească și să se teamă unul de celălalt. Aici este mugurele lucrului de care te temi...

Căci el este începutul... de la «eu» la «noi». Dacă tu, stăpîn al bunurilor de care oamenii au neapărată trebuință, poți înțelege asta, îți stă în putere să supraviețuiești. Dacă ești în stare să deosebești cauzele de efecte, dacă poți înțelege că Paine, Marx, Jefferson, Lenin au fost efecte, și nu cauze, s-ar putea să supraviețuiești. Pentru că situația de om avut te îngheață pentru vecie în «eu» și te desparte pentru totdeauna de «noi»".

Aceasta e o pagină scrisă de marele romancier american John Steinbeck („Fructele mîniei", București, E.P.L.U. 1963, p. 251).

Scanned with OKEN Scanner

tate de mecanismul orînduirii capitaliste, care tindea să-l subordoneze pe creator prin transformarea atît a talentului cît și a operei în mărfuri.

Contradicțiile evidente în arta contemporană din Occident (ca și cele din arta țării noastre în deceniile anterioare eliberării) arată că tendința artei spre o dezvoltare relativ independentă coexistă cu influența determinantă a bazei economice asupra creației artistice. Tot ce este viu, durabil, profund în arta occidentală a zilelor noastre se naște și se afirmă sub semnul poziției critice față de rînduielile dominante. Concomitent există însă o artă mărginită, conformistă, caracterizată printr-o stranie îmbinare între platitudine și goană după senzațional : arta decadentă, gălăgioasă, sterilă, supusă modelor efemere, criteriilor comerciale, difuzor al gusturilor și șabloanelor propagandei burgheze. Acțiunea spontană a mecanismului orînduirii capitaliste și acțiunea conștientă a ideologilor acestei orînduiri tind să promoveze tocmai o asemenea artă și se opun cu perseverență maximă (dar cu o eficiență doar parțială) afirmării artei autentice.

Fenomenele care se explică prin relativa independență a artei față de baza economică au o mare amploare și adîncime. Ele apar însă concomitent cu alte fenomene, explicabile prin acțiunea pe care o exercită baza economică asupra artei. Prin urmare, cînd vorbim de arta înaintată a Occidentului nu înțelegem, nici în cazul ei, că arta s-ar fi eliberat de acțiunea bazei economice ; prin urmare, cînd vorbim de efectul eliberator al revoluției socialiste asupra artei ne referim la profundele transformări politice și ideologice, dar includem neapărat și desființarea bazei economice a capitalismului, a cărei acțiune spontană tinde să împiedice progresul artei, să provoace decăderea ei.

2. *Cu privire la acțiunea nemijlocită a bazei economice asupra artei*

Schimbarea bazei economice exercită o acțiune profundă, multilaterală asupra întregii creații artistice, asupra tuturor ramurilor și genurilor ei. Desigur, această acțiune nu are un efect imediat, simplu și direct. În raport

Scanned with OKEN Scanner

cu un element al suprastructurii cum este arta, rolul determinant al bazei economice apare în ultimă analiză. Arta suferă influența mai mult sau mai puțin nemijlocită a unui ansamblu de factori, influență a cărei pondere și direcție se modifică însă pe fondul transformărilor ce au loc în bază. Astfel de factori sînt, de exemplu, propriile tradiții, raporturile de clasă, ideologia politică, moravurile, orînduirea de stat, particularitățile modului de viață etc.

În legătură cu aceasta se ridică însă problema : oare acțiunea determinantă a bazei economice asupra unui domeniu cum e arta se exercită numai prin factori intermediari sau și în mod direct ?

Se știe că dezvăluirea rolului determinant pe care-l joacă baza economică în raport cu diferitele forme ale ideologiei și culturii reprezintă una dintre ideile fundamentale elaborate de clasicii marxismului. Încă în „Ideologia germană", Marx și Engels scriau, referindu-se la „morală, religie, metafizică și la toate celelalte domenii ideologice", că... „oamenii, dezvoltînd producția lor materială și relațiile lor materiale, modifică o dată cu această realitate a lor și gîndirea lor și produsele gîndirii lor" [1]. Aceste cuvinte au fost scrise în jurul anului 1845. Cu aproape 40 de ani mai tîrziu, în 1883, în prefața unei noi ediții a „Manifestului", Engels arăta că ideea fundamentală care străbate „Manifestul" e aceea conform căreia „producția economică și structura socială pe care în fiecare epocă istorică ea o generează în mod necesar constituie baza istoriei politice și intelectuale a acestei epoci" [2].

Această teză revoluționară a fost supusă celor mai înverșunate atacuri și denaturări din partea detractorilor marxismului. În esență, aceste atacuri se reduceau la învinuirea absurdă că marxismul ar propovădui, chipurile, un soi de automatism al dezvoltării politice-ideologice și culturale, că el ar nega astfel puterea de creație a omului în aceste domenii. Pînă în ultimii ani ai vieții, Engels a ripostat cu hotărîre acestor încercări de denatu-

[1] *K. Marx* și *F. Engels*. Opere, vol. 3, București, Editura politică, 1962, ed. a II-a, p. 27.

[2] *K. Marx* și *F. Engels*. „Manifestul Partidului Comunist", București, Editura politică, 1962, ed. a VIII-a, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

tare și de vulgarizare a marxismului. Referindu-se la dezvoltarea filozofiei și a literaturii, el scria în 1890, adresîndu-se lui Schmidt : „Supremația pe care o are în cele din urmă dezvoltarea economică și în aceste domenii este pentru mine de netăgăduit, *dar ea se desfășoară în cadrul condițiilor dictate de însuși domeniul respectiv* : în filozofie, de pildă, prin acțiunea unor influențe economice (care în majoritatea cazurilor iarăși nu acționează decît deghizate în veșmînt politic etc.) asupra materialului filozofic existent, transmis de premergători. Economia nu creează aici nimic a novo, dar ea determină felul modificării și dezvoltării materialului ideologic preexistent, însă și aceasta, *în majoritatea cazurilor*, în mod indirect, dat fiind că reflectările politice, juridice, morale sînt acelea care exercită cea mai mare înrîurire directă asupra filozofiei" [1] (sublinierea noastră. — *P.C.).*

Există, după cum s-a mai amintit, numeroși factori care influențează cu mai multă sau mai puțină forță dezvoltarea artei. Această constatare n-ar justifica însă în nici un fel obișnuința de a se ignora, sub pretextul respingerii tendințelor simplist-vulgarizatoare, acele momente cînd influența bazei economice asupra dezvoltării unui astfel de domeniu ca arta se exercită și în mod direct.

Cea mai mare parte a acestei lucrări e dedicată cercetării acțiunii mijlocite a bazei asupra artei. Socotim însă că este necesară și o dezbatere privind acțiunea directă și că, în orice caz, nu există nici un temei pentru a confunda cercetarea unor aspecte ale acțiunii directe pe care o exercită baza asupra artei cu tendința înțelegerii simplist-vulgarizatoare a acestui proces.

Clasicii marxism-leninismului au acordat o mare atenție acestui aspect al problemei, elaborînd o serie de teze extrem de valoroase și pentru cercetarea dezvoltării artei în socialism.

Polemizînd cu Storch în problema raportului dintre producția materială și producția spirituală, Marx arată că „producția capitalistă este ostilă unor anumite ramuri de producție spirituală, de pildă artei și poeziei" [2]. Prin

---

[1] *K. Marx* și *F. Engels.* Opere alese în două volume, vol. II, București, Editura politică, ed. a II-a, p. 542.

[2] *K. Marx* și *F. Engels.* Despre artă și literatură, E.P.L.P. 1953, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

raportarea directă a producției capitaliste la artă și poezie, Marx dezvăluie faptul obiectiv că influența bazei asupra artei are loc nu numai prin mijlocirea unor verigi intermediare, ci și pe calea unei condiționări nemijlocite.

Prin ce se manifestă ostilitatea producției capitaliste față de artă și poezie? Această producție generează o serie de fenomene politice, morale, filozofice, juridice, religioase, care, după ce burghezia a încetat să fie o clasă revoluționară, exercită asupra artei o înrîurire cu precădere nocivă. Baza capitalistă își manifestă însă ostilitatea față de artă și în mod direct, prin faptul că tinde să transplanteze acesteia propriile sale caracteristici. Această tendință capătă mai ales aspectul transformării operei de artă și talentului artistic în mărfuri aducătoare de profit.

Generalizarea producției de mărfuri, extinderea relațiilor bănești de vînzare-cumpărare în scopul asigurării unui profit constituie una dintre caracteristicile esențiale ale producției capitaliste. De aici tendința de a transforma în marfă și de a încadra în relațiile de vînzare-cumpărare și dragostea, și cinstea, și căsătoria, și arta. „Burghezul cultivat și purtătorul său de cuvînt — scrie Marx — sînt amîndoi atît de stupizi, încît măsoară importanța oricărei activități după efectul pe care îl are asupra pungii“ [1].

Tendința spontană a capitalismului de a considera opera de artă drept marfă nu se bizuie numai pe anu-

[1] Op. cit., p. 210. În cele mai multe cazuri, fenomenele remarcate de Marx în urmă cu un secol capătă în zilele noastre aspecte de-a dreptul grotești. Așa, de pildă, în S.U.A. există actualmente anumite întreprinderi specializate în ceea ce nu vedem cum s-ar putea numi altfel decît bursa valorilor artistice. O asemenea întreprindere editează un prospect intitulat „Ghid și previziuni pentru piața artei“, care dă sfaturi „cum să realizați încă de azi supraprofituri pe piața artei datorită acelorași riguroase metode și aceleiași tehnici sistematice pe care le folosesc marii specialiști ai bursei“.

În broșura „Supraprofituri în artă“ se tratează, printre altele, următoarele subiecte: „Cum poate fi măsurată piața artei în ansamblul ei (așa cum, de pildă, „Indicele Dow Jones“ măsoară bursa). Cum pot fi prevăzute prețurile la obiectele de artă. Cum se pot aprecia rațional valorile. Cum se pot desprinde tendințele pieței încă de la început. Cum pot fi descoperite talentele promi-

Scanned with OKEN Scanner

mite caracteristici obiective ale acestui sistem economic sau pe anumite înclinații subiective ale burgheziei, generate tocmai de condițiile specifice în care această clasă își exercită dominația ei economică.

Această tendință se bizuie în același timp și pe anumite caracteristici obiective ale operei de artă. Una dintre aceste caracteristici obiective o constituie faptul că opera de artă reprezintă un produs al muncii omenești, ceea ce, după cum se știe, este în genere caracteristic oricărei mărfi. Capitalismul, care tinde să transforme absolut totul în marfă, e cu atît mai puțin dispus să absolve de transformarea în marfă niște simple produse ale muncii umane, fie ele tablouri, simfonii sau poeme nemuritoare.

Pe lîngă însușirea de a fi un produs al muncii umane, arta mai are o caracteristică ce o face aptă de a fi tratată ca marfă: ea posedă o valoare de întrebuințare. Asemeni oricărei mărfi, valoarea ei de întrebuințare constă în faptul că satisface anumite nevoi omenești. În cazul artei, aceasta e nevoia umană de frumos. Încă pe întîia pagină a „Capitalului", Marx definește marfa în primul rînd ca pe un obiect exterior ce satisface un anumit fel de nevoi ale omului, oricare ar fi natura lor, și subliniază: „Natura acestor nevoi, dacă ele provin, de exemplu, din stomac sau din fantezie, este lipsită de importanță" [1]. Prin urmare, din punctul de vedere al relațiilor de producție capitaliste, faptul că valoarea de întrebuințare a tabloului este aceea de a produce omului o emoție estetică, în timp ce valoarea de întrebuințare a rachiului este aceea de a produce omului amețeală

țătoare. Cum trebuie determinată suma investițiilor. Cum se poate cumpăra în deplină siguranță prin corespondență. Cum se poate cumpăra pe credit" („Scînteia" nr. 5 408 din 14 ianuarie 1962).

Aici este evident că interesul față de artă ca mijloc de satisfacere a necesităților spiritual-estetice se dizolvă în interesul față de artă ca mijloc de obținere a unor supraprofituri.

Nu întîmplător înșiși creatorii de artă din Occident realizează lucrări în care critică asemenea fenomene ca specula de artă. Se pot aminti în această ordine de idei filmul britanic „Rebelul", piesa „Nud cu vioară" de Noel Coward sau piesele americane „The Beauty Part" de J. Perelman sau „Lord Pengo" de P. N. Behrman.

[1] *K. Marx.* „Capitalul", vol. I, București, Editura politică, 1960, ed. a IV-a, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

sau beție nu face ca tabloul să fie mai puțin demn decît rachiul de actul sanctificator al vînzării-cumpărării.

Tendința capitalistă de a echivala creația artistică cu producția de mărfuri se mai bazează și pe împrejurarea că opera de artă nu e numai rezultatul cheltuirii unui anumit fel de muncă omenească, ci și rezultatul cheltuirii anumitor materiale și unelte, ca: pensule, pînze, culori, gips, marmură etc., materiale și unelte ce nu pot ajunge în posesia artistului care le folosește decît sub formă de mărfuri. În mod diferențiat pe ramuri, obiectele de artă cuprind în ele valoarea transmisă de materialele și uneltele folosite la producerea lor.

În sfîrșit, opera de artă e susceptibilă de a fi tratată ca marfă și datorită împrejurării că rostul ei e acela de a satisface o trebuință străină. Producătorul rachiului poate fi și consumatorul exclusiv al produsului său, prin aceasta rachiul încetează să fie o marfă, dar nu încetează să-și exercite efectele sale binecunoscute. Producătorul de tablouri nu poate fi și consumatorul exclusiv al produselor sale, căci rostul specific al acestor produse este tocmai acela de a fi un mijloc de comunicare între artist și public. Sistemul capitalist nu cunoaște însă nici un alt mijloc de stabilire a relației dintre producătorul unor valori de întrebuințare și consumatorul lor decît actul de vînzare-cumpărare, marfă-bani, realizat pe piață. Artistul este astfel silit să devină negustătorul propriei sale creații, iar omul dornic de o nobilă încîntare estetică e silit să posede mijloacele bănești necesare satisfacerii acestei dorințe. Ce poate fi însă mai înjositor pentru artist decît această constrîngere de a-și comercializa direct sau indirect opera?

Chemarea lui cu adevărat nobilă tinde să devină în capitalism obiectul celor mai abominabile tranzacții. De multe ori artistul nu vede nici o ieșire din acest imens iarmaroc, și astfel Beethoven apare ca nutrind visuri cît se poate de cutezătoare atunci cînd îi scrie lui Hoffmeister, la Lipsca: „Ar trebui să fie în lume un magazin de artă în care artistul n-ar avea decît să predea operele sale pentru a obține ceea ce îi este necesar;

Scanned with OKEN Scanner

astfel n-ar mai trebui să fie pe jumătate negustor"[1]. Neputînd visa o lume în care arta să nu fie marfă, Beethoven are totuşi îndrăzneala de a visa una în care artistul să nu fie negustor.

Între creaţia artistică şi beneficiarul ei potenţial, înzestrat cu nevoi estetice, se înalţă ca o stafie setea de avuţie a capitalistului, care, de regulă, condiţionează satisfacerea aspiraţiei spre frumos a membrilor societăţii de satisfacerea aspiraţiei sale spre un profit cît mai mare.

Prin intermediul schimbului, al banilor, opera de artă este adusă la acelaşi numitor cu oricare altă marfă. Includerea ei în fluxul pieţei capitaliste înseamnă recunoaşterea de fapt a echivalenţei, din punctul de vedere al economiei capitaliste, dintre valoarea ei specifică de întrebuinţare şi valoarea de întrebuinţare a oricărei alte mărfi. Opera de artă poate circula pe piaţa capitalistă în calitate de valoare de schimb tocmai pentru că economia capitalistă face totală abstracţie de valoarea ei specifică de întrebuinţare. „... În bani — scrie Marx în „Capitalul" — dispare orice deosebire calitativă a mărfurilor..."[2] Valoarea de schimb apare în primul rînd ca un raport cantitativ. „... 1 volum de Properţiu şi 8 uncii de tutun de prizat — arată Marx — pot avea aceeaşi valoare de schimb, cu toată deosebirea esenţială dintre valoarea de întrebuinţare a tutunului şi aceea a elegiei"[3]. Şi mai departe: „Deoarece comerţul constă în schimbul ce se face, de exemplu, între munca cizmarului, aceea a minerului, a torcătorului, a pictorului etc., nu este oare evident că valoarea cizmelor se evaluează cel mai just în munca pictorului?"[4] Pentru a transforma opera de artă într-un mijloc de sporire a avuţiei, adică pentru a o amesteca în nesfîrşita varietate de mărfuri care alcătuiesc piaţa, sistemul capitalist face abstracţie de parti-

---

[1] Revista „Muzica" nr. 4 din 1953 *(Emil Riegler-Dinu.* „Beethoven şi editorii", p. 33).

[2] *K. Marx.* „Capitalul", vol. I, Bucureşti, Editura politică, 1960, ed. a IV-a, p. 163.

[3] *K. Marx* şi *F. Engels.* Opere, vol. 13, Bucureşti, Editura politică, 1954, p. 17.

[4] Op. cit., p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

cularitățile acestui produs al muncii umane, stabilind între opera de artă, pe de o parte, și întreaga lume a mărfurilor, pe de altă parte, un raport de schimb, adică un raport cantitativ.

Raportul cantitativ dintre cele mai diferite mărfuri, în accepția obișnuită a cuvîntului, este realizabil pentru că toate conțin o anumită cantitate de muncă omenească abstractă, care constituie valoarea lor. Valoarea reală a operei de artă este însă tocmai valoarea ei artistică, determinată de talentul creatorului, de forța și originalitatea personalității lui, de profunzimea cu care el răspunde cerințelor estetice reale ce duc societatea înainte, adică tocmai de virtuțile calitative ale muncii de creație. Timpul de muncă socialmente necesar este un factor economic care formează substanța valorii oricărei mărfi, dar care nu explică valoarea operei de artă.

Capitalismul încearcă să înghesuie în același șablon munca productivă și munca de creație, forța de muncă și talentul. Forța de muncă cheltuită în producerea unei oarecare mărfi poate fi, în genere, reprodusă în individul care o cheltuiește și în urmașii lui cu ajutorul unei anumite cantități de mărfuri de consum ; talentul cheltuit pentru producerea unei opere de artă nu poate fi reprodus ca atare nici în individul care-l cheltuiește și nici în urmașii săi.

Rezultă că opera de artă, prin natura sa, nu oferă obiect pentru o apreciere cantitativă. Ea nu poate fi echivalată — sub acest raport — nici cu cizmele, nici cu rachiul, nici cu operele altor artiști și nici cu alte opere ale aceluiași artist. Raportul cantitativ e, de fapt, neputincios în acest domeniu : valoarea literară a poemului nu depinde de lungimea lui sau de timpul cheltuit de autor pentru a-l scrie.

Forța imaginii artistice nu e comensurabilă în bani, după cum mireasma florilor nu e comensurabilă în kilograme. Capitalismul nu cunoaște însă o unitate de măsură mai cuprinzătoare decît banul, și el încearcă să silească arta a se supune acestei măsuri.

Pentru producția capitalistă, „în măsura în care se face abstracție de forța de muncă propriu-zisă — scrie

Scanned with OKEN Scanner

Marx — munca productivă se reduce la acea muncă care produce mărfuri, produse materiale a căror confecționare a costat o anumită cantitate de muncă sau de timp de muncă. În categoria acestor produse materiale sînt înglobate toate produsele artei și științei, cărți, tablouri, statui etc., în măsura în care ele există ca obiecte" [1]. Nu numai opera de artă devine o marfă aducătoare de profit, însuși talentul artistic devine în capitalism obiectul unei tranzacții de vînzare-cumpărare [2].

De aceea, în mediile artistice din Occident mocnește necontenit o stare de tensiune, de nemulțumire, exprimată adeseori chiar de artiști foarte cunoscuți sau de foruri culturale cvasioficiale. Se știe astfel cîte comentarii a stîrnit moartea actriței Marilyn Monroe, împinsă la sinucidere de aceiași producători de filme cărora le-a adus profituri de 200 000 000 de dolari. Denunțînd opiniei publice faptul că, indiferent de talentul său real, un actor este socotit la Hollywood drept „o bucată de carne într-o măcelărie", actrița Kim Novac declara că în cetatea filmului din S.U.A. „singurul adevăr este acela

---

[1] *K. Marx.* „Teorii asupra plusvalorii", București, Editura politică, 1959, p. 113.

[2] Identificarea talentului cu forța de muncă dă naștere unei serii întregi de fenomene stranii. În anumite domenii ale creației artistice, unele metode folosite pentru exploatarea forței de muncă sînt transpuse cu fidelitate în exploatarea talentului. În legătură cu aceasta, cunoscutul compozitor Arthur Honegger arată, ca pe un fenomen avînd o oarecare generalitate, calea pe care poate porni în lumea capitalistă un compozitor de succes; el își organizează întîi interpretarea, apoi editarea operei, ajungînd încetul cu încetul „să deschidă un birou de afaceri, să-și organizeze publicitatea, să supravegheze exportul mărfii lui. Atunci nu-i va mai rămîne timpul necesar pentru a-și putea scrie singur muzica. Nu face nimic, el va trece această grijă asupra unor confrați mai puțin favorizați de noroc... Cei pe care-i folosește sînt cunoscuți dintotdeauna sub denumirea de «negri», pentru că sînt sclavii unui «negustor de negri». Pentru muzica de film, asemenea metode se folosesc curent, și în unele țări ca Statele Unite sînt puse la punct ca și un conveier industrial... Așa cum într-o uzină de automobile există montori, electricieni, ajustori și probatori, în atelierele de muzică bine organizate sînt melodiști, armoniști, orchestratori..." („L'artiste dans la société contemporaine", p. 59.)

Folosirea în acest domeniu a metodelor obișnuite de exploatare determină și folosirea metodelor obișnuite de luptă împotriva exploatării. Se pot aminti în acest sens marile greve ale actorilor și scenariștilor de la Hollywood din 1960, care au durat aproape trei luni.

Scanned with OKEN Scanner

al dolarului atotputernic" [1]. Iată, cu privire la aceeași temă, declarația plină de ironie și amărăciune a renumitului sculptor Henry Moore : „Nu e just să-l disprețuim pe colecționarul privat sau pe negustorul de obiecte de artă ; atitudinea lor față de artă decurge în parte, fără îndoială, pentru primul din simțul proprietății și al egoismului, și pentru al doilea din dragostea de cîștig și chiar din parazitism..." [2]

Aceste cuvinte de critică la adresa negoțului de artă rostite în cadrul unei conferințe internaționale U.N.E.S.C.O. de către un artist străin de ideile marxism-leninismului se încheie printr-o generalizare plină de tîlc : „Anumite forme sociale favorizează creșterea și înflorirea artei, în timp ce altele opresc sau întîrzie această creștere" [3].

Mulți artiști occidentali au înclinația de a înfățișa lucrurile ca și cum ramura lor ar fi singura sau măcar cea mai oropsită dintre toate ramurile de creație artistică. Această convingere e afirmată și de plasticieni, și de cineaști, și de literați, și de arhitecți. Acest fenomen arată, pe de o parte, mărginirea multor artiști în înțelegerea cauzelor care generează atîtea dificultăți în calea lor, iar pe de altă parte că de pe urma capitalului nu are de suferit doar o ramură artistică sau alta, ci arta în întregul ei.

În aceeași ordine de idei, iată proiectul de definire a artistului profesionist discutat la conferința U.N.E.S.C.O. la care ne-am mai referit : „Este profesionist din punct de vedere social artistul care, după ce și-a jertfit anii îndelungați ai tinereții pentru studierea și cunoașterea artei sale, luptînd adesea cu cele mai apăsătoare greutăți, consacră cea mai bună parte a vieții lui practicării unei meserii ingrate, care-i permite rareori să aibă o bătrînețe asigurată și care nu se bucură de nici unul dintre avantajele pe care statul le-a prevăzut pentru toate celelalte categorii de lucrători" [4].

Deplîngînd situația tinerilor poeți americani, Edward Weeks scria în „New York Times Book Review" : „sînt

---

[1] „Romînia liberă" nr. 5 543.

[2] „L'artiste dans la société contemporaine". Témoignages recueillis par l'U.N.E.S.C.O., p. 105.

[3] Op. cit., p. 108.

[4] Ibid.

Scanned with OKEN Scanner

foarte rare cazurile cînd poeţii noştri pot să-şi dedice tot timpul scrisului, deoarece ei trebuie să dea lecţii sau să muncească în companii de asigurări, sau să scrie reclame şi să lase poezia pentru timpul care le mai rămîne liber" [1].

Exploatarea talentului în scopul obţinerii de profituri a făcut şi face ravagii din ce în ce mai mari. Aici nu există reglementări legale, totul bazîndu-se pe înţelegerea aşa-zis „liber consimţită" a celor două părţi : artistul-vînzător şi speculantul-cumpărător. Marele pictor Millet lucra pe bază de contracte : Gavet îi plătea pastelurile cu 450 de franci cele mici şi cu 1 000 cele mari şi le vindea apoi cu 4 000—5 000. Cînd d-l Durand Ruel îl vizitează la Barbizon oferindu-i 30 000 de franci pe an pentru tot ce va crea, în bloc, pictorul se simte ispitit să rupă contractul. Dar cum ? Mai tîrziu, în legătură cu oferta unui „amator" olandez, el scrie unui prieten că n-ar vrea să accepte preţul derizoriu. „Dar sînt prins între două spaime, aceea de a face pe dezgustatul şi aceea de a munci încă multă vreme la un preţ coborît" [2]. Şi cu alt prilej : „Mi se pare greu, chiar cu riscul unei prăbuşiri, să fiu un pretext pentru ca Diaz să cîştige banii pe care-i cîştigă atît de uşor, cel puţin cu mult mai uşor decît mine" [3].

Şi totuşi Millet avea un contract. Dar după cum reiese din studiul publicat în „La Nouvelle critique" nr. 142, dintre cei circa 20 000 de pictori ai Franţei lucrează pe bază de contracte cel mult 500. Ceilalţi fac apel la un intermediar sau altul, iar venitul pe care-l obţin reprezintă, de obicei, mai puţin decît 30—40% din preţul ce se va fixa pînzei.

Toate acestea arată că orînduirea capitalistă nu reprezintă pentru artişti o grădină a Hesperidelor, iar artiştii, inclusiv cei mai îndepărtaţi de vreo activitate politică progresistă, îşi dau seama de acest lucru.

Prin integrarea operei de artă în împărăţia mărfurilor, talentul devine el însuşi o marfă, şi anume o marfă

---

[1] „Scînteia" nr. 5 938 din 29 ianuarie 1963.

[2] *Etienne Moreau-Nelaton.* „Millet par lui même", vol. II, Paris, 1921, Henri Laurens Edit., p. 3—4.

[3] Op. cit., p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

care din punctul de vedere al capitalului are, asemeni forței de muncă salariate, darul de a crea o valoare superioară celei cheltuite pentru cumpărarea sa.

Arta se opune în mod firesc acestei tendințe prin însuși faptul că își menține caracterul unei activități creatoare individuale și nu și-l însușește pe cel de muncă productivă abstractizabilă. De aici rezultă și situația oarecum diferită a mărfii-artă față de mărfurile obișnuite : în timp ce valoarea de schimb a oricărei mărfi are un conținut obiectiv, timpul de muncă social-mente necesar cheltuit pentru producerea ei, în determinarea valorii de schimb a mărfii-artă factorului de subiectivitate îi revine un rol mult mai mare.

Această valoare de schimb o stabilește piața mărfurilor de artă în care stăpînește capitalul. Opera poate avea o mare valoare artistică, dar dacă piața nu-i recunoaște o anumită valoare de schimb minimă, ea își pierde adesea și posibilitatea ca valoarea ei artistică să se realizeze, să fie recunoscută : piesa nu e reprezentată, poemul nu e tipărit, tabloul nu e expus. Valoarea imaginară o anihilează pe cea reală.

Contradicția dintre valoarea artistică și valoarea de schimb nu ajunge în mod obligatoriu la forma de conflict. Mai ales în condițiile contemporane, bazîndu-se pe năzuințele democratice ale maselor, pe influența tot mai puternică a socialismului, valorile artistice autentice făurite în Apus își croiesc adesea drum în pofida numeroaselor opreliști spre mintea și inima a milioane de oameni.

Nu de puține ori însă contradicția amintită ajunge la conflict, și atunci apar situații de-a dreptul absurde. Aceste situații se pot împărți groso-modo în două categorii : piața refuză recunoașterea valorii de schimb unor opere de autentică valoare artistică, dar care nu convin burgheziei din punct de vedere ideologic, sau : piața investește cu o valoare de schimb lucrări lipsite de valoare artistică, dar care slujesc burgheziei din punct de vedere ideologic.

În legătură cu prima categorie de situații poate fi amintită soarta pictorului Octav Băncilă. Cunoscutele lui tablouri, din ciclul „1907", sau cele înfățișînd muncitori

Scanned with OKEN Scanner

nu numai că nu au găsit cumpărători, nu numai că au fost evacuate de poliție din sălile de expoziție, dar au fost pur și simplu calomniate. Tablourile despre „1907" au făcut, de exemplu, obiectul unei semnificative cronici publicate în ziarul conservator „Epoca" : „Totuși surprizele nu ne-au fost cruțate — scria cronicarul „Epocii". — Una penibilă, concepțiile macabro-cadaverice ale d-lui Băncilă, alta îndeosebi plăcută, pînzele d-nei Cornelia Emilian. Cel dintîi, voind a fi «pictorul răscoalelor țărănești», nu a izbutit decît a-și trăda socialismul morbid, iar cît despre tehnică pare că invidiază gloria marelui pictor de firme Abrahamovici. Cu totul altceva este d-na Emilian" [1].

Contradicția dintre valoarea artistică și valoarea de schimb recunoscută pe piața capitalistă a fost remarcată și de Camil Petrescu, care nota : „Ceea ce scrie mai bun un scriitor nu e totdeauna ceea ce se vinde mai mult" [2].

Constrîngerea economică și publicitatea reprezintă, în raporturile dintre capitalismul contemporan și artă, fenomene atît de evidente, încît ele preocupă un cerc tot mai larg de specialiști. Cunoscutul ziar american „New York Times" a publicat cu cîtva timp în urmă, sub semnătura lui Brian O'Doherty, articolul „Coruperea artiștilor ; presiunile marelui business deformează activitatea creatoare și promovează teorii false", din care spicuim : „Prins în mrejele artificiale ale marelui business, artistul trebuie să lupte din greu ca să rămînă fidel crezului său... El trebuie să creeze în cadrul unor norme false, dar acceptate... Se așteaptă ca el să se conformeze unor idealuri... care nu sînt ale lui" [3].

O situație asemănătoare semnalează Edward Weeks în „New York Times Book Review" cu privire la literatură : „Conținutul cărților — scrie el — este denaturat prin reclame de prost gust... Consider că din 1947 încoace am publicat mult prea multe romane mediocre. Am încercat să le vindem la prețuri prea ridicate și le-am supraapreciat printr-o reclamă fără noimă... Reclamele (de cărți. — *P.C.*) sînt atît de încărcate cu super-

[1] *A. Coman.* „Octav Băncilă", p. 46.
[2] *Camil Petrescu.* „Opinii și atitudini", București, E.P.L., 1962, p. 94.
[3] „Scînteia" nr. 6 008.

lative nelalocul lor, încît nu mai e loc pentru substanță. Cu recomandarea noilor cărți de dragoste și sexualitate, arta reclamei de cărți a decăzut aproape de tot. Nu-i deci de mirare că cititorii au devenit suspicioși" [1].

Hipertrofia reclamei comerciale e una dintre cele mai palpabile forme în care se manifestă ceea ce s-ar putea numi „mercantilizarea artei". Prin reclamă, aici, ca și în alte domenii, se impun consumului și sînt investite cu o valoare de schimb produse care nu dispun de vreo valoare de întrebuințare corespunzătoare. Marx nu a apucat această supraproducție de false obiecte artistice: pseudoplastică, „romane" și filme care răspîndesc obsesia criminalității, a perversiunilor sexuale etc., și totuși el a scris: „Proprietatea privată nu știe să transforme necesitatea brută în necesitate *umană*; *idealismul* ei este *închipuirea, arbitrarul, capriciul*; un *eunuc* nu-l lingușește cu mai multă nemernicie pe despotul său și nu încearcă să-i excite simțul tocit al plăcerii, pentru a-și cîștiga o favoare cu mijloace mai infame, ca eunucul din industrie, producătorul, care, pentru a dobîndi prin viclesug arginți, pentru a momi din buzunarul aproapelui său, pe care-l iubește creștinește, monezile de aur..., se supune capriciilor sale celor mai josnice, face pe mijlocitorul între el și nevoile lui, trezindu-i pofte bolnăvicioase, pîndindu-i orice slăbiciune..." [2]

Condițiile materiale ale realizării operei sale ca marfă pe piața capitalistă, adică condițiile recunoașterii faptului că ea conține o anumită valoare de schimb, exercită asupra creatorului de artă o permanentă presiune. Sensul e acela de a-l constrînge să țină seama în primul rînd de cerințele economice și ideologice ale capitalului și abia după aceea, într-o măsură care variază de la autor la autor și chiar de la operă la operă, de nevoile estetice ale publicului sau de propria sa nevoie de a exprima într-o imagine artistică gîndurile și sentimentele ce-l animă. Aceasta e stăpînirea înăbușitoare a „sacului cu bani" la care se referea Lenin.

Zugrăvind situația care exista în această privință la noi în țară în timpul stăpînirii burghezo-moșierești, regretatul M. Ralea scria: „În stadiul capitalist, personali-

---

[1] „Scînteia" nr. 5 938.

[2] *K. Marx* și *F. Engels*. Despre artă și literatură, București, E.P.L.P. 1953, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

tatea cu însușirile sale specifice era înăbușită. Producția spirituală fiind o marfă ca oricare alta, se cerea nu o contribuție în funcție de competență și de ceea ce era menit să facă cineva conform talentului său particular, ci numai în funcție de ceea ce comercial se cerea pe piață. Scriitorii și artiștii trebuiau să poată face orice, adică ceea ce era rentabil pentru un patron, nu ceea ce îl îndemna să facă aptitudinea personală a cuiva. Un muzicant chemat să scrie simfonii trebuia să compună pentru un jazz sau romanțe pentru o revistă, un pictor peisagist și portretist să zugrăvească biserici ori reclame de magazine, un scriitor să compună anonim foiletoane sau romane polițiste pentru editura Ignat Hertz" [1].

Sub presiunea pieței și a universalității relațiilor de vînzare-cumpărare, unii artiști ajung ei înșiși să privească propria lor creație din punctul de vedere al capitalismului. Semnificative, de altfel nu numai în această ordine de idei, sînt unele puncte de vedere exprimate în cadrul conferinței amintite a artiștilor din țările capitaliste, organizată cu cîtva timp în urmă sub egida U.N.E.S.C.O. „Biserica, curtea, mecenații au dispărut ca animatori — constata în cursul acestor dezbateri pictorul Jacques Villon. — Trebuie deci să ne îndreptăm către cei care sînt în stare să-i înlocuiască" [2]. Cei ce pot înlocui azi biserica și curtea sînt deținătorii capitalului. Acești „animatori" contemporani ai artei nu se mulțumesc însă numai cu privilegiul de a-și însuși opera în schimbul hranei pe care i-o oferă artistului, ca vechii principi și papi, ci pretind în plus să li se dea și posibilitatea obținerii unui profit. Investiția rentabilă înlocuiește mecenatul. Vechii principi și papi îl sileau, de regulă, pe artist să execute comenzile lor și să se conformeze gusturilor lor — raportul era umilitor, dar limpede : artistul oferea bunuri artistice, papa sau principele oferea într-o măsură mai mare sau mai mică bunuri materiale. În capitalism, artistul oferă bunuri artistice avînd o valoare de schimb superioară sumei pe care o reprezintă onorariul ; capitalistul oferă numai aparent bunuri materiale — bani : în realitate, el cedează creatorului doar o parte din valoarea de schimb a operei

[1] „Viața romînească" nr. 8 din 1959.
[2] „L'artiste dans la société contemporaine", p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

cumpărate. Aceasta nu se referă numai la zecile de mii de artiști de nivel mijlociu care duc în imensa lor majoritate o viață penibilă, dar chiar la cele cîteva zeci sau sute de celebrități sau pseudocelebrități plătite cu onorarii fabuloase de pe urma cărora profită însă o serie întreagă de impresari, editori etc. [1]

Rare sînt creațiile artistice care, oricîtă satisfacție și avere ar fi adus autorului lor, să nu fi adus și un profit consistent capitalului; în schimb sînt numeroase acele creații care, aducînd profituri consistente capitalului, n-au adus autorilor respectivi nici satisfacție și nici avere. Rare sînt operele de artă care să fi produs o autentică încîntare estetică membrilor societății fără să fi produs și un profit suculent capitalului; există însă numeroase „opere" care au produs profituri suculente capitalului fără a fi produs cuiva o autentică încîntare estetică.

Arta apare capitalistului ca un redutabil instrument ideologic care e totodată un mijloc de înavuțire. Mecanismul subordonării economice a artei de către capital e, totodată, o parte din mecanismul subordonării ei ideo-

---

[1] Există destul de puține informații precise privitoare la felul cum papii îi răsplăteau pe artiști. Dar faptul că în 1901 Valland a cumpărat de la Gauguin o „Natură moartă" cu cîteva sute de franci francezi și că în 1953 aceeași „Natură moartă" a fost achiziționată de mrs. Margaret Biddle din S.U.A. pentru 28 000 000 de franci francezi nu poate naște multe confuzii. În nici un caz mrs. Biddle nu a plătit această sumă din generozitate, autorul tabloului fiind de mult decedat. Aici nu avem de-a face cu o pasiune pentru artă a cărei amploare-comparativ sporită față de a vechilor mecenați — ar fi direct proporțională cu sporul apuntamentelor. Fenomenul cu care avem de-a face e mult mai simplu: „Tablourile înlocuiesc acțiunile" — cum scrie Jürgen Becklemann în „Frankfurter Rundschau". Sau: ...„E cu desăvîrșire sigur că ceea ce se numește categoria «amator cultivat» tinde să dispară, categoria «speculant» căpătînd un loc preponderent" („La Nouvelle Critique" nr. 142).

Imaginația lui Schiller era prea săracă și, neputînd să prevadă speculațiile cu arta, marele romantic scria deplîngînd spiritul mercantil al epocii: „Pe această balanță grosolană, meritele spirituale ale artei nu atîrnă greu și, nefiind apreciată, ea dispare de pe piața zgomotoasă a secolului".

Dintre 1 000 de colecționari cuprinși în ancheta organizată de o revistă germană, 430 au recunoscut deschis că vor „să-și investească capitalul în opere de artă sau să-și sporească capitalul speculînd, cumpărînd opere de artă pentru a le revinde la prețuri cît mai favorabile" („Frankfurter Rundschau" — același număr).

În materialul amintit din „La Nouvelle Critique" nr. 142 (intitulat „Studiu asupra situației materiale a artiștilor plastici") se

Scanned with OKEN Scanner

logice, în care rolul cel mai nemijlocit îl joacă influența politică-ideologică generală pe care o exercită burghezia asupra artistului.

Acțiunea nemijlocită a bazei economice asupra artei își păstrează și își adîncește tendințele principale. Cu o forță deosebită acționează însă și numeroșii factori care se opun acestor tendințe. Tocmai astfel se și explică făurirea în toate ramurile creației artistice a numeroase opere remarcabile care exprimă acest conflict, această ostilitate a artei autentice față de capitalism și exploatare în general.

Realizarea mărfii-artă în capitalism se concretizează în cele din urmă în consumul artistic : produsul artistic, pe care creatorul a fost silit să-l vîndă capitalistului, este vîndut de acesta din urmă celui pe care, în lipsa unui termen mai potrivit, trebuie să-l numim consumator de artă. Dar pentru ca acesta să devină cumpărătorul mărfii-artă este necesar să existe o anumită armonie între natura particulară a nevoilor lui spiritual-estetice, gustul și idealul său artistic, și însușirile artistice ale obiectului de artă respectiv. Aici se manifestă o altă contradicție a artei în capitalism — cea dintre nevoile estetice reale ale maselor și gusturile pervertite pe care clasa dominantă caută să le impună artiștilor și, prin intermediul lor, publicului.

După cum burghezia încearcă să prezinte interesele sale înguste, de clasă, drept interese ale întregii societăți, tot astfel ea caută să prezinte nevoile sale estetice drept nevoi ale întregii societăți. Dominația burgheziei se exercită astfel atît asupra creatorilor cît și împotriva majorității imense a maselor care receptează valorile artistice. Cu ajutorul aceleiași investiții, capitalistul urmărește să obțină un profit cît mai consistent, să-și subordoneze talentul artistului și să denatureze idealul artistic al maselor.

---

arată în legătură cu piața artei că „marile bănci se găsesc printre comanditarii principali. Cu cît se accentuează concentrarea pieței, o tendință monopolistă deosebit de pronunțată, oarecum caricaturală, dă negustorilor exclusivitatea pentru producția unuia sau altuia dintre pictori. În sfîrșit, această speculă se organizează pe scară internațională și aceasta la proporțiile unui comerț de devize..."

Scanned with OKEN Scanner

Această situație are, fără îndoială, o influență negativă asupra gustului estetic al maselor din țările capitaliste, impunînd adesea drept frumoase o serie de produse pseudoartistice, lipsite de atributele frumuseții ; cu toate acestea, ea nu poate anihila fondul sănătos al gustului artistic popular, năzuința invincibilă a poporului spre frumusețe autentică.

Opoziția dintre adevăratele trebuințe estetice ale poporului și cele pe care burghezia caută să i le inoculeze artificial îmbracă diferite forme. Așa, de pildă, publicul larg, muncitorii, intelectualii din țările occidentale resping pictura abstracționistă. Se întîmplă astfel că în S.U.A. tablourile unor abstracționiști să fie vîndute cu prețuri fabuloase, dar expozițiile lor să nu fie frecventate decît de cei mai excentrici posesori de cecuri. În cadrul unor colocvii organizate de U.N.E.S.C.O., americanul Edgar Sheffield Brightman observa că „în general, gustul național rămîne atașat tradiției. Cei mai mulți oameni instruiți consideră multe forme noi (în artă. — *P.C.*) ca neinteligibile și ridicule“ [1]. Gustul maselor nu poate fi pe deplin subordonat gusturilor specifice, de clasă, ale burgheziei, fapt care are însemnate efecte pozitive.

Artistul care nu acceptă să-și prostitueze creația de dragul onorariului pe care l-ar obține în schimb din partea capitalului alimentează mai mult sau mai puțin abundent, în funcție de consecvența și talentul său, tocmai acele idei și gusturi ale maselor, opuse ideilor și gusturilor pe care clasa dominantă caută să le impună. Pe de altă parte, aceste idei și gusturi ale maselor reprezintă un sprijin moral, și adesea material, pentru artiștii preocupați să exprime în opera lor nu obscenități și nu acele sterile stări de spirit morbide care fac deliciul publicului burghez, ci frămîntările creatoare, strădaniile și dificultățile oamenilor simpli, ideile care-i ajută pe aceștia să înțeleagă tot mai clar propria lor poziție în societate. Atunci cînd impresarii americani au montat, de pildă, piesa lui Miller „Vrăjitoarele din Salem“, au făcut-o în primul rînd de dragul profitului, dar și sub presiunea acestui gust popular, căruia lucrarea lui Miller îi oferă o satisfacție.

---

[1] „L'originalité des cultures“, U.N.E.S.C.O., p. 262.

Scanned with OKEN Scanner

În aceste condiții se înțelege de ce contradicția dintre valoarea artistică și valoarea de schimb a operelor de artă, la care ne-am referit anterior, nu merge îndeobște pînă la ruptură ; de ce în determinarea valorii de schimb nu domnește un subiectivism nelimitat ; de ce pe piața artistică din țările apusene, alături de non-valorile artistice circulă valori artistice autentice. Toate acestea nu dovedesc cîtuși de puțin că piața artistică din aceste țări nu s-ar afla sub dominația capitalului sau că această dominație nu ar avea urmări nocive atît pentru creația de artă cît și pentru satisfacerea nevoilor estetice ale maselor ; toate acestea dovedesc numai că dominația capitalului asupra pieței artistice este departe de a fi nelimitată, că exercitarea ei întîmpină rezistențe multiple, generate de numeroasele contradicții pe care capitalul le naște în întreaga viață socială, inclusiv în domeniul artelor.

Evoluția acestor contradicții variază de la o perioadă la alta, de la o țară capitalistă la alta, de la o ramură artistică la alta. Modul diferențiat în care capitalul își exercită dominația lui în diferitele ramuri de creație artistică arată o dată mai mult cîte consecințe generează caracterul de marfă pe care îl imprimă capitalismul operei de artă.

Am văzut, de pildă, că gustul artistic al maselor populare constituie unul dintre factorii care limitează presiunea exercitată de capital în domeniul artei. Cea mai simplă judecată arată că pentru a atenua influența gustului maselor asupra pieței artistice clasa dominantă e interesată să limiteze însuși accesul maselor la produsele de artă. Pe de o parte, burghezia procedează conform acestei judecăți, menținînd consumul artistic al maselor sub nevoile reale. Pe de altă parte însă, ea procedează contrar acestei judecăți, lărgind accesul maselor la anumite produse artistice în proporții care depășesc cu mult situația din trecut.

Examinînd accesul publicului la produsele diferitelor ramuri de creație artistică, putem constata o inegalitate izbitoare. Această inegalitate nu privește numai numărul cetățenilor care vizionează filme, spre deosebire de al celor care vizionează tablouri ; ea privește și atitudinea negustorilor de artă față de accesul publicului la

Scanned with OKEN Scanner

produsele acestor două ramuri de creație. Capitalul stimulează printr-o uriașă publicitate comercială interesul maselor pentru producția de filme (deși tot el e acela care, prin orientarea multora dintre aceste filme și prin politica de prețuri, diminuează acest interes); nu vom întîlni însă decît arareori folosirea publicității comerciale pentru stimularea interesului maselor față de produsele artei plastice. Aici nu e vorba de o presupusă impermeabilitate a maselor față de plastică, deși, fără îndoială, prin natura sa filmul e mai lesne accesibil decît plastica. Un rol important în apariția deosebirilor sus-amintite îl au însă și urmările ce decurg din caracterul de marfă pe care-l îmbracă produsele de artă.

În calitatea sa de marfă, tabloul are pentru capitalist următoarele caracteristici: este un produs unicat, conține o cantitate de muncă umană, de obicei individuală și mult mai redusă decît filmul, valoarea transmisă a materialelor și uneltelor folosite la producerea lui e infimă, realizarea lui pe piață necesită un singur cumpărător, prin achiziționare el dispare din circulație trecînd în proprietatea cumpărătorului. Unicitatea, sub aspectul producerii și consumului, faptul că o dată cu tabloul cumpărătorul dobîndește și dreptul de proprietate neîngrădită asupra acestuia creează posibilitatea perceperii unui preț relativ ridicat. Numărul cetățenilor în stare să plătească un preț relativ ridicat în schimbul dreptului de proprietate asupra unui tablou este, în general, restrîns. Piața tablourilor este în consecință mai restrînsă decît piața altor mărfuri artistice. În cazul tabloului-marfă, o publicitate de masă nu numai că n-ar spori profitul urmărit, dar l-ar și reduce. Capitalul nu are nevoie de masă pentru a-și obține profitul de pe urma tabloului.

Filmul are, în calitate de marfă, caracteristici foarte diferite de ale tabloului: este un produs multiplicat, rezultat al muncii unui colectiv adeseori numeros, deci conținînd o cantitate importantă de muncă umană; valoarea transmisă a materialelor și utilajelor folosite la producerea lui e relativ ridicată (costul mediu al unui film se ridica în 1963 în Franța la 2 500 000 de franci noi); prin cumpărare, filmul nu iese din circulație, nu trece în proprietatea cumpărătorului; ceea ce cumpără beneficiarul nu e obiectul ca atare, banda de celuloid,

Scanned with OKEN Scanner

ci dreptul de a folosi în mod limitat și indirect acest obiect. Condițiile producției fac din film o marfă cu un preț de cost ridicat; nici chiar capitaliștilor nu le convine să-și cumpere filme în exclusivitate pentru a-și alcătui filmoteci proprii.

În capitalism, filmul este deci și artă și „business". De aceea, cunoscutul specialist Georges Sadoul se declară pentru „studierea cinematografului ca o artă direct condiționată de industrie, de economie, de societate și de tehnică" [1].

Costul de producție face din film o marfă ce nu poate aduce profit decît cu condiția să fie vîndută unui cumpărător colectiv; multiplicabilitatea filmului creează din punct de vedere tehnic posibilitatea lărgirii nelimitate a acestui cumpărător colectiv; întrucît cheltuielile de multiplicare sînt insignifiante în comparație cu cele de producție, masa cumpărătorilor poate crește oricît, fără ca aceasta să necesite și o sporire corespunzătoare a cheltuielilor. Concluzia e firească: cu cît va fi mai mare numărul cumpărătorilor unui film, cu atît va fi mai substanțial profitul realizat de capital [2]. Interesul manifestat

---

[1] G. *Sadoul.* „Istoria cinematografului mondial", București, Editura științifică, 1961, p. 2.

Organizarea producției de filme în țările capitaliste gravitează spre formele cele mai răspîndite în organizarea industriei. De pildă, în Japonia, aflată înaintea Americii și Europei, care a produs în 1960 547 de filme, imensa majoritate a producției e realizată de cinci monopoluri: „Shochiku", „Toho", „Daiei", „Toli", „Nik Katsu". Rețetele au fost în același an de 72 798 milioane de ieni plus circa 3 000 000 de dolari realizați din exporturi, deci totalul încasărilor a fost de aproximativ 22 000 000 de dolari, din care venitul realizat a fost de 56% (vezi „Japanese films", 1962).

Caracterul predominant de business al producției de filme reiese și din alte fapte. După naționalizarea industriei electrice din Italia, firma „Edison" își investește fondurile realizate din despăgubirile primite de la stat în turism, construcții de hoteluri și în cinematografie, urmărind printre altele să achiziționeze cunoscutul studio „Cinecittà". Organizarea producției de filme artistice de lung metraj preocupă și firmele „Fiat" și „Montecatini".

Mai mult decît atît, „Eurocinema" funcționează ca o cinematografie a Pieței comune, editează o revistă, prescrie orientarea generală (cerînd eliminarea din rîndurile regizorilor a acelora care prezintă în filmele lor „mizeria și murdăria cocioabelor") etc. De altfel, regulamentele Pieței comune prevăd interdicția oricărei subvenționări a cinematografiilor naționale de către guverne.

[2] Analele americane consemnează de multă vreme, ca pe un titlu de glorie, recordul tuturor vremurilor în materie de rețetă:

Scanned with OKEN Scanner

de capital în extinderea publicului de film este dictat în mare măsură de împrejurarea că filmul e o marfă ce nu poate aduce profituri consistente decît pe această cale. Pe de altă parte, prin lărgirea sferei sale de acțiune, filmul, în măsura în care e un propovăduitor al modului de viață capitalist, aduce burgheziei avantaje serioase sub aspect ideologic.

Aici ajungem la problema consecințelor ideologice ale condițiilor economice diferite în care se creează și se receptează produsele diverselor ramuri de creație artistică. Tabloul e o marfă a cărei realizare cu un bun profit cere o piață restrînsă în genere la posesorii de capital. Pictura se poate adapta, prin urmare, cu toată încrederea, ideilor și gusturilor care predomină printre cumpărătorii ei virtuali. Aici vedem făcînd cea mai statornică vogă „onirismul", „nonsubstanțialismul", „abstracționismul". Poate că în nici o ramură a artei din Occident nu are loc o goană atît de febrilă după senzațional și scandalos, un ritm atît de precipitat de naștere și pieire a tot soiul de școli și curente.

Asemenea producătorilor de cosmetice sau de băuturi, pictorii care se închină vițelului de aur caută să atragă cît mai mult atenția asupra lor, să sugereze plictisiților clienți virtuali iluzia că le oferă ceva nou, încă neîntîlnit [1]. Formele particulare pe care le îmbracă decadentismul în pictură sînt strîns legate de specificul acestei ramuri artistice, dar și de condițiile particulare

---

filmul „Pe aripile vîntului" a adus producătorilor săi încasări de peste 40 000 000 de dolari.

[1] Acest fenomen este remarcat de acad. G. Oprescu în legătură cu însăși geneza abstracționismului: „Erau atunci (după primul război mondial. — *P.C.*) în Europa și America zeci de mii de artiști, unii purtînd în suflet deznădejdea, alții trăind în mijlocul saturnaliilor celor îmbogățiți de curînd, artiști care nu mai știau cum să-și creeze un viitor. Dar pentru aceasta nu era decît mijlocul de a izbi puternic, cu operele lor, văzul privitorului, de a apărea ca niște creatori artistici cu totul deosebiți de trecut. Abstracționismul le oferea această posibilitate". („Amurgul abstracționismului" de acad. G. Oprescu în „Contemporanul" nr. 49 (843) din 7 decembrie 1962).

Același fenomen, cu implicațiile lui economice și artistice, este evidențiat în interesantul studiu apărut în revista franceză „La Nouvelle Critique" nr. 142: „O marfă de valoare trebuie să posede semne evidente care-i permit să fie identificată ușor. Din acest punct de vedere, artistul nu poate reține atenția decît dacă

Scanned with OKEN Scanner

ale realizării tabloului ca marfă pe piața capitalistă. Asupra pictorului se exercită o permanentă constrîngere economică, menită să-l forțeze a se adapta imperativelor pieței, gustului posesorilor de bani [1].

Deși prin propriul său exemplu N. N. Tonitza a dovedit forța creatorului de artă de a se opune „sacului cu bani", cuvintele lui, scrise în urmă cu ani, sînt pline de semnificație.

„Un sfert de secol am meditat și am lucrat pentru idealul meu de artă, cu o naivă exaltare — scria Tonitza într-o «Cronică fantezistă» publicată în 1920. — Dar foamea rupea din mine, zi de zi, fîșii întregi de viață.

(Domniile voastre nu știți ce e foamea. Un monstru apocaliptic care se tîrăște între visurile tale și tine, de nu le poți îmbrățișa niciodată).

Atunci un domn bogat îmi ieși în cale. Avea burtă mare și diamante în deget... Era un „Mecena".

De-a doua zi începui, după cerere, să-mi revizuiesc tablourile, să le retușez, să le dau înfățișarea cea mai plată, cea mai fără sens — să-i placă.

Cu fiecare nouă lovitură de penel aruncam o lopată de țărînă peste sufletul meu, pe care-l îngropam de viu în pînzele mele, dar nu mai cunoșteam foamea" [2].

„Artiștii contemporani — scrie tot N. N. Tonitza

---

tablourile sale prezintă acest «specific mercantil», considerat drept criteriu esențial. Pentru a apărea pe piață, el trebuie să-și singularizeze producția cu orice preț, și, o dată ce «s-a găsit», i se va cere să-și fixeze stilul. Mistificarea poate să ducă la o autocenzură inconștientă, care se adaugă constrîngerilor modei și presiunilor directe și explicite ale negustorului, în sensul concepțiilor «culturale» ale burgheziei".

Căutarea unor maniere izbitoare, zgomotoase, publicitare, pentru captarea atenției se practică și în alte ramuri. Astfel, la Bienala din Paris, 1963, printre poeții care recitau se afla și poetul britanic Pete Brown, care se prezintă pe sine ca întemeietor al „poemului-act" : pe acompaniament de jazz, el improvizează în fața spectatorilor. Brown a declarat revistei „New Departures" că dă de patru ani aceste recitaluri „pentru a exprima felul cum înțelege viața și pentru a-și agonisi aperitivul".

[1] Piața acționează spontan în direcția mistificării creației. „...Piața, dacă o considerăm ca un debușeu aproape exclusiv al producției artistice, exercită asupra artistului și asupra publicului o adevărată forță mistificatoare..." („Studii asupra situației materiale a artiștilor plastici". „La Nouvelle Critique" nr. 142).

[2] După *Tonitza :* „Scrieri despre artă", Editura Meridiane, 1964, p. 32—33.

— zac sub teroarea banului. Arta lor este un fabricat șlefuit în gustul consumatorului care plătește. Nu există artist (mă gîndesc la artistul lipsit de venituri în afară de profesiunea lui) care să nu fie silit să traficheze cu idealul lui de artă. Căci societatea nu-i îngăduie răgazul și tihna creației. Ea îi cere marfă confecționată repede, în limitele unui ideal care n-are nici un amestec cu arta : idealul cumpărătorului..."

Este evident că în film afirmarea ideilor și gusturilor burgheze îmbracă alte forme decît în pictură. Această deosebire nu provine numai din natura deosebită a acestor genuri artistice ; filmul — în care imaginea plastică joacă un rol atît de mare — se apropie mai mult de pictură decît, de pildă, muzica. Tendința spre abstractizare, spre disonanță situează însă pictura decadentă mai aproape de muzica decadentă decît de filmul decadent. Experimente abstracționiste sau suprarealiste s-au făcut și în cinematografie începînd cu suedezul Eggeling, de meserie pictor, continuînd cu Epstein, Schiffer ș.a. Aceste experimente au rămas însă cu totul izolate : o asemenea marfă nu găsea suficienți cumpărători pentru ca încasările să acopere cheltuielile de producție și să lase un loc destul de larg pentru profit. Aceasta arată că decadența filmului nu poate lua formele pe care le îmbracă decadența picturii, în bună măsură tocmai datorită caracteristicilor sale ca marfă. Aici avem de-a face cu o oarecare limitare a puterii burgheziei în acest domeniu ; ea trebuie să țină seama nu numai de propriile sale gusturi, ci și de gusturile masei spectatorilor.

Tendința din ce în ce mai puternică de a ignora aceste gusturi a contribuit în ultimii ani la apariția unor simptome de criză în cinematografia occidentală [1].

[1] În ce privește producția de filme, pe primele două locuri se află în ultimii ani India și Japonia. Urmează Italia și S.U.A., care dețin deci abia locul patru. În ce privește interesul spectatorilor, există de asemenea semne îngrijorătoare. În S.U.A., începînd îndată după 1950, numărul spectatorilor a scăzut în cîțiva ani cu 40% ; în trei ani s-au închis 5 000 de săli de proiecție (cîte 5 pe zi). În ultimii ani, vînzarea biletelor de cinematograf a scăzut în această țară cu 2,2 miliarde de dolari. În aceeași perioadă, în Anglia scăderea e de la 1 miliard și jumătate la jumătate de miliard, în R. F. Germană de la 800 de milioane la 500 de milioane, în Franța de la 400 la 300 de milioane, în Italia, unde avem de-a

Scanned with OKEN Scanner

Masa spectatorilor nu e omogenă, gusturile și înclinațiile ei artistice sînt, de asemenea, lipsite de omogenitate. Însăși viața în condițiile capitalismului, dominată de bani și venalitate, și acțiunea ideologiei burgheze provoacă o anumită denaturare a idealului estetic al maselor, a gusturilor lor artistice, deși năzuința spre frumosul autentic, sensibilitatea față de el nu pot fi anihilate.

Tocmai pe aceste gusturi înapoiate se bazează îndeosebi capitalul în încercările de a scoate „industria" filmului din criza comercială. Aceste încercări sînt înfățișate ca expresia grijii de a-l servi pe spectator. Marele cineast sovietic Serghei Eisenstein, care a cunoscut cinematografia americană la ea acasă, demască substratul acestei false lozinci a patronilor caselor de filme : „În slujba spectatorului înseamnă în cinematografia burgheză — scria el — a favoriza fără jenă instinctele cele mai grosolane și mai primitive, gusturile mic-burgheze ale celei mai înapoiate categorii de spectatori" [1].

Mizînd pe aceste instincte și gusturi înapoiate, capitalul caută să transforme accesul maselor la film dintr-o limitare a puterii sale într-o consolidare a acestei puteri. Limitarea constă în împrejurarea că în film nu se pot aplica orice fel de tendințe decadente ; arsenalul mijloacelor de înjosire a artei cinematografice utilizabile fără riscuri financiare e relativ restrîns. În schimb, acest arsenal e folosit cu o strictețe maximă și cu eficiență politică-ideologică tocmai pentru că filmul ajunge la mase uriașe și pentru că, spre deosebire de tablou, el este creat sub supravegherea directă a „producătorului" în toate fazele nașterii sale. Această relativă limitare a mijloacelor de care dispune filmul burghez pentru a contribui la degradarea morală și politică a spectatorului explică într-o oarecare măsură și monotonia, carac-

face cu o linie ascendentă a producției, de la 800 la 700 de milioane. Numai în 1961, aici s-au închis 400 de săli, numărul spectatorilor scăzînd doar în acest an cu 9%. Chiar și Japonia, care a ajuns în 1960 la o producție de 547 de filme, înregistrează o scădere a numărului de spectatori : de la 1 127 de milioane de spectatori în 1958 la 1 014 milioane în 1960.

Aceste scăderi au loc în condițiile în care, după unii specialiști, imensa majoritate a populației globului nu frecventează încă cinematografele.

[1] *S. Eisenstein.* Articole alese, București, 1958, p. 68.

terul stereotip, de serie, a numeroase produse cinematografice din țările capitaliste.

Cu toate acestea, învingînd nenumărate greutăți și sorbindu-și forțele în mare măsură tocmai din acest contact cu mase uriașe, forțele progresiste se afirmă în cinematografia occidentală, și îndeosebi în cea italiană, cu vigoare și strălucire: Pasolini, Fellini, W. Wyler, Claude Chabrol și mulți alții își îndreaptă adeseori camera de filmat asupra lumii oamenilor simpli. Cînd pe peliculele lucrate de ei apare viața saloanelor somptuoase, această viață e disecată cu severitate, cu profunzime, dar, din păcate, de multe ori cu un tragism nejustificat. Cinematografia occidentală a devenit în zilele noastre terenul unei lupte pasionate, în care personalități artistice remarcabile au de înfruntat, pentru a se exprima, tot felul de vicisitudini și obstacole.

Cînd orientarea scenariului nu convine monopolurilor care domină cinematografia, realizatorii sînt puși de multe ori în situații grele. „Fondurile necesare pentru realizarea filmului le-am adunat printr-o chetă publică" — declară cunoscutul cineast japonez Kaneto Shindo cu privire la filmul său „Insula pustie", premiat la Festivalul de la Moscova din 1961. Și în continuare: „Voiam să realizăm ce ne propusesem. Nu puteam accepta nici una din condițiile caselor de filme" [1]. Drept urmare, echipa care a realizat filmul a fost redusă la circa o treime față de numărul necesar (13 în loc de 35). Acești 13 oameni au lucrat fără nici o plată. Filmul nu a putut fi prezentat publicului japonez.

Vorbind despre filmul său „Culegătorii", în care înfățișează emigrarea periodică a muncitorilor agricoli din Andaluzia în Catalonia, cunoscutul regizor spaniol Juan Antonio Bardem declara: „Desigur, idealul ar fi fost să fac un documentar realist, ca «Terra Treme», dar niciodată n-aș fi găsit bani pentru un asemenea film, și chiar de l-aș fi făcut, nu s-ar fi găsit nimeni care să-l proiecteze în Spania" [2].

Acest exemplu arată că relativa limitare a modului cum burghezia își impune gusturile de clasă în film nu reprezintă cîtuși de puțin o abandonare sau o slăbire

---

[1] „Contemporanul" nr. 29 (771) din 21 iulie 1961.
[2] „Cinéma 62" nr. 69 din septembrie-octombrie 1962.

a cenzurii stricte pe care capitalul o aplică în producția cinematografică.

Tabloul decadent îndeplinește pentru partea snobă a burgheziei funcția unui vehicul care te transportă dintr-o realitate abominabilă în neant. Pasiunea neantului este însă apanajul clasei înaintea căreia nu există o altă perspectivă. Masele nu împărtășesc această pasiune, în raport cu ele neantul este o marfă ce nu are căutare; de aceea, filmul comercial nu oferă iluzia evadării din realitatea cotidiană în neant, ci într-o pseudorealitate, unde aspirațiile oamenilor de rînd pot găsi o iluzorie satisfacție mistificată după calapodul burghez. În locul luptei pentru o viață mai omenească, tinerei muncitoare i se sugerează prin film, o dată cu speranța căsătoriei cu un milionar, sentimentul concordiei între clase; tînărului muncitor oprimat materialmente și moralmente, filmul îi sugerează, o dată cu perspectiva de a-și afirma posibilitățile în calitate de gangster, și sentimentul, opus spiritului de solidaritate proletară, că „fiecare trăiește pentru sine".

Paralela dintre pictură și cinematografie, chiar schițată în mod sumar și privită mai ales din unghiul condițiilor economice de creație și consum, permite reținerea cîtorva concluzii, dintre care, în cazul de față, ne interesează mai ales una, și anume aceea că în artă burghezia manevrează astfel încît interesele ei ideologice și cele economice se împletesc. Modalitatea concretă de realizare a obiectivelor economice se împletește strîns cu modalitatea concretă de realizare a obiectivelor ideologice. Aceste modalități variază de la o ramură artistică la alta, în funcție de natura artistică a produselor acestor ramuri, în funcție de posibilitățile economice și ideologice specifice pe care le oferă fiecare.

Transformarea operei de artă într-o sursă de profit a avut, în genere, aceleași consecințe nefaste, materiale și morale, pentru artiștii din Romînia burghezo-moșierească. „A doua profesiune" a fost sursa unor necurmate suferințe pentru marele Eminescu și nu l-a putut izbăvi de cumplita mizerie în care a murit. Nu se cunoaște valoarea în lei la care s-au ridicat tablourile lui Luchian după moartea sa; se cunosc însă tragicele împrejurări

ale paraliziei și morții lui petrecută în mizerie și părăsire.

Într-un interviu acordat în 1935, Băncilă mărturisea că se simte în stare să creeze opere noi, puternice, dar nu o face, „deoarece trebuie să stea locului, lucrînd nespornic portrete pentru unii și alții, pentru cele necesare traiului" [1].

Iser nu și-a putut termina studiile din cauza lipsurilor materiale. Întors de la Paris și lipsit de venituri, sculptorul Irimescu era silit să se autoexileze la Fălticeni, unde își instalase atelierul într-o magazie; cu multe greutăți obține un post la gimnaziul din Pașcani, unde predă, printre altele, gimnastica (deși ca elev nu făcuse gimnastică, fiind scutit din cauza unei infirmități a mîinii stîngi survenite în urma unui accident). Într-un tîrziu e mutat cu slujba la București și apoi la Slatina. Pictorul D. Ghiață a fost funcționar la Institutul de seruri „Cantacuzino". Marius Bunescu, în tinerețe desenator tehnic, învață liceul în afara orelor de serviciu; nu reușește să pătrundă la Școala de Belle-Arte și se pregătește să plece pe jos la Roma; își începe studiile de specialitate la 25 de ani, izbutește să expună întîia oară la 30, dar, pentru a putea trăi, se angajează profesor la liceul „Arghene" din Constanța.

A. Ciucurencu, fiul unui pescar căruia din 11 copii îi muriseră 7, începe să lucreze de la 10 ani într-o cărămidărie; la 12 ani desenează pe cutii goale de țigări; la 16 ani devine ucenicul zugravului Mihail Paraschiv. Izbutind în 1921 să obțină la școala de arte din București o bursă, care se reducea la cămin și cantină, face figurație la Operă și la Teatrul național, ca să aibă din ce-și cumpăra culori și pîine. Are aproape 30 de ani cînd obține o bursă la Paris cu lucrarea „Repaus", inspirată din viața țăranilor, dar, după scurtă vreme, e silit să revină în țară pentru a face loc unui favorit al regimului de atunci.

„Intelectul — recunoștea D. Gusti în 1928, în calitate de ministru al instrucțiunii — ...ce creează o altă natură, o altă societate, o nouă viață de valori artistice, este amenințat a fi copleșit și înăbușit în lumea capitalistă de azi", dar adăuga: „Trebuie deci să convenim că trei

[1] *A. Coman.*, „Octav Băncilă", p. 60.

forțe au dreptul să figureze pe același plan ca forțe creatoare de bogății și producții : munca, capitalul și intelectul" [1].

O ilustrare a acestei egalități idilice a reprezentat-o și felul cum cîțiva ani mai tîrziu, în 1933, a fost alcătuit comitetul de pregătire a Congresului cărții, comitet în care intrau patru editori și librari și un singur reprezentant al scriitorilor. Luînd cuvîntul la congres, acesta din urmă constata cu amărăciune despre carte că „este o marfă care nu se cere" [2].

Într-o cronică scrisă în 1935, G. Călinescu cita următorul anunț cules din „Mica publicitate" a unui ziar al timpului : „Scriitor sărac caută om de bine care să finanțeze numai pe jumătate tipărirea unui roman apreciat de o mare editură, 30 000. Cîștig triplu" [3].

Camil Petrescu dădea în 1924, în „Scrisoare către un eventual mecena", un adevărat semnal de alarmă : „Scriitorii, femeile și copiii lor nu mai pot trăi din ce le aduce munca" [4]. Și tot el mărturisea în 1935 că din 12 volume publicate a primit drepturi de autor pentru două. „Trei le-am tipărit pe cont propriu, din leafa mea de gazetar și din banii împrumutați" [5]. În urmă cu aproape 30 de ani, T. Arghezi semnala o gazetă care angaja ca reporteri tineri scriitori plătindu-le un salariu de 1 000 de lei lunar. „Sînt oameni politici și directori de gazete — scria marele poet — cărora nu li se urcă sîngele în obraz cînd acordă unui poet apuntamentul refuzat de un rîndaș... Poate înfiera cineva un patron abuziv ? Cine ? Societatea scriitorilor romîni, aristocratică și academică, nu are cădere..." [6]. Abuzurile revoltătoare săvîrșite de acești patroni avizi, care mișunau în lumea artistică din țara noastră, erau înfierate și demascate nu de aristocratica societate a scriitorilor, ci de artiștii fruntași, de organizațiile progresiste, de partidul clasei muncitoare.

---

[1] *D. Gusti.* „Cunoaștere și acțiune în serviciul națiunii", p. 161—162.

[2] „Un an de activitate în Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor", p. 1 369—1 370.

[3] „Adevărul literar și artistic" nr. 735 din 6 ianuarie 1935.

[4] *Camil Petrescu.* „Opinii și atitudini", București, E.P.L., 1962, p. 165.

[5] Op. cit., p. 94.

[6] „Adevărul literar" nr. 738 din 27 ianuarie 1935.

Scanned with OKEN Scanner

Încă în timpul luptei pentru crearea Partidului Comunist din Romînia, în 1919, ziarul „Socialismul" scria: „Avem de-a afirma că în același timp cînd lucrătorul manual va fi liber din robia sa economică, socialismul îi va aduce numai izvoare de fericire, pe care el nu le bănuiește încă astăzi, liberînd prin aceeași lovitură pe lucrătorul artei, creatorul frumuseții, el însuși victima societății capitaliste" [1].

* * *

Rolul social al artei e puternic condiționat în orînduirea burgheză de influența mijlocită pe care relațiile de producție capitaliste le exercită asupra creării și receptării de bunuri artistice, dar totodată și de influența directă a acestor relații. Dominația economică a capitalului în artă se împletește cu dominația ideologică pe care el o exercită în acest domeniu. Această dominație tinde să transforme arta într-un instrument de oprimare a maselor, de apărare a capitalismului. Ei i se împotrivesc, sub influența luptei anticapitaliste a maselor conduse de proletariat în frunte cu partidul său revoluționar, tot mai mulți creatori. Influența directă a relațiilor de producție capitaliste asupra artei rămîne totuși plină de urmări nocive pentru dezvoltarea creației și pentru educarea estetică a maselor. În ea se concretizează în mare măsură ceea ce Marx a numit „ostilitatea producției capitaliste" față de artă.

---

[1] „Socialismul" din 10 mai 1919. Citat după „Viața românească" nr. 8 din august 1962.

Scanned with OKEN Scanner

III. Arta în condițiile politico-economice ale socialismului

1. *Democrația socialistă și arta*

Transformările revoluționare înfăptuite în viața politică și economică a țării noastre exercită asupra creației artistice o acțiune profundă, multilaterală. Această acțiune se poate rezuma, în ultimă analiză, la faptul că orînduirea socialistă statornicește pe toate planurile condiții deosebit de favorabile pentru creația și receptarea artistică. Valorificarea acestor condiții în procesul de creație propriu-zis nu se realizează însă în mod automat. Gradul acestei valorificări depinde de talentul, de conștiința artistului, de justețea și profunzimea cu care el înțelege atît epoca în care trăiește cît și propria-i misiune.

Prin revoluția socialistă, existența socială a oamenilor face cel mai mare salt înainte din întreaga istorie. Sub conducerea partidului, masele populare, în frunte cu clasa muncitoare, creează un nou mod de producție, o nouă suprastructură. În nici o altă orînduire noul nu a irupt cu atîta impetuozitate în existența oamenilor ca în socialism, pentru că în nici o altă orînduire transformările aduse existenței nu schimbau esența raporturilor sociale — exploatarea omului de către om. Socialismul înlocuiește pentru prima oară relațiile de exploatare dintre oameni prin relații de colaborare, de ajutor tovărășesc, de construcție în comun a unei vieți fericite.

Însuși ritmul progresului istoric, care devine cu mult mai accelerat în socialism, face ca acest flux continuu de elemente noi în existența socială a oamenilor să se lărgească necontenit. Proprietatea socialistă crește, re-

Scanned with OKEN Scanner

laţiile de producţie socialiste se desăvîrşesc. Acest necontenit proces de transformare a vieţii naşte în fiecare clipă noi acte de eroism în muncă, noi sentimente, idealuri, năzuinţe şi speranţe, preface şi îmbogăţeşte necontenit viaţa lăuntrică a oamenilor acestei epoci.

Artei îi revine misiunea de a urmări, de a înţelege, de a face înţelese şi astfel de a accelera toate aceste schimbări, care, la rîndul lor, determină orientarea corespunzătoare a creaţiei artistice.

Arta — ca formă specifică de reflectare a lumii, a existenţei şi conştiinţei epocii — nu se mai poate dezvolta nici ea pe vechile făgaşuri. Noul mod de viaţă, nou prin esenţa sa în raport cu întreaga istorie milenară a societăţii, viaţa politică întemeiată pe activitatea clocotitoare a maselor largi, relaţiile de producţie socialiste, care revoluţionează raporturile umane şi restituie muncii în întregime caracterul său creator, morala nouă cu vigoarea şi măreţia ei — iată izvoare a nenumărate fenomene care îl invadează pe artist, solicită înţelegerea şi înnoirea mijloacelor lui de investigaţie şi exprimare. Metoda realist-socialistă, valorificare revoluţionară a celor mai înaintate tradiţii se manifestă ca unic drum al dezvoltării creaţiei artistice în condiţiile socialismului, ale luptei pentru desăvîrşirea lui.

Condiţia hotărîtoare pentru transformarea socialistă a întregii vieţi sociale este cucerirea puterii politice de către clasa muncitoare, în frunte cu partidul său revoluţionar, concretizată — în ce priveşte ţara noastră — în făurirea statului socialist, a democraţiei socialiste [1].

[1] Înrîurirea statului asupra vieţii culturale şi artistice nu reprezintă un fenomen specific orînduirii socialiste. Specifice orînduirii socialiste sînt însă conţinutul, căile şi rezultatele acestei înrîuriri, sensul ei istoric. Istoria dovedeşte că întotdeauna politica generală a statului s-a făcut, într-un fel sau altul, resimţită cu putere în activitatea cultural-artistică a societăţii. Astfel, specialiştii în arta antică, remarcînd deosebirile evidente dintre arta greacă şi cea egipteană, explică în mare măsură această orientare diferită prin caracterul diferit al orînduirii de stat. În republica sclavagistă democratică de tip atenian, în care — deşi limitat — exista muncă liberă, iar demosul dobîndise drepturi politice, aptitudinile umane se bucurau de o mare preţuire, ceea ce se răsfrîngea în idealul estetic şi în practica artistică strălucită a epocii. Dimpotrivă, statele despotice orientale erau întemeiate pe presupusele însuşiri supraumane ale regelui. De aici, cultivarea artistică

Scanned with OKEN Scanner

Democrația socialistă exercită o înrîurire multilaterală și extrem de puternică asupra existenței și conștiinței întregului popor. În opoziție cu democrația burgheză, ea este o democrație reală : raporturile politice și juridice din cadrul ei exprimă cu fidelitate raporturile materiale reale dintre membrii societății. Prin transformarea mijlocelor de producție în bunuri ale întregului popor, egalitatea dintre membrii societății se extinde și asupra sferei principale a vieții sociale — relațiile de producție. Particularitatea hotărîtoare a democrației socialiste constă în desființarea fundamentului democrației burgheze — exploatarea omului de către om, profund antidemocratică prin însăși natura ei — și în consolidarea necontenită a relațiilor de producție socialiste, a tuturor elementelor socialiste din viața poporului. Pe această bază, orînduirea socialistă eliberează societatea de acțiunea oarbă a legilor capitalismului, deschide drum larg acțiunii altor legi obiective ale vieții sociale, posibilității de a fi cunoscute și folosite în favoarea membrilor societății.

Orînduirea socialistă determină apariția și dezvoltarea unui nou mod de viață, a unor noi deprinderi și raporturi sociale, a unei noi psihologii, a unui om nou.

Însușiri nebănuite, capacități latente, aptitudini deosebite, talente strălucitoare ies la iveală, se afirmă și se valorifică sub suflul acestui mod de viață, care, solicitînd de la fiecare tot ce are mai bun, dă fiecăruia putința să se realizeze și să se desăvîrșească în conformitate cu aptitudinile sale. „Superioritatea orînduirii noastre de stat asupra orînduirii de stat capitalisto-moșierești — spunea tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej — se află în faptul că ea organizează participarea ma-

---

a ideilor despre puterea misterioasă a zeilor, despre micimea omului, materializate în monumente de proporții uriașe, în simboluri enigmatice etc.

Mai tîrziu, în evul mediu, pe măsură ce formarea statelor absolutiste corespundea cerințelor progresului, își făcea loc și o artă oficială, spectaculoasă, cu puternice înclinații spre spiritul „de paradă". Statele absolutiste au avut un rol foarte important în afirmarea clasicismului și o dată cu el a unor idei estetice cu totul străine antichității.

Statul burghez contemporan exercită și el, la rîndul său, o înrîurire incontestabilă în domeniul culturii și artei.

Scanned with OKEN Scanner

selor celor mai largi la viața politică a țării, stimulează inițiativa și energia uriașă a poporului, nesecatul izvor de talente și aptitudini pe care capitalismul le strivește și le înăbușe" [1].

Democrația socialistă, viața noastră socială și de stat în toate compartimentele ei creează condiții deosebit de favorabile pentru dezvoltarea multilaterală a personalității umane în conformitate cu cerințele dezvoltării întregii societăți. În cele două decenii de după eliberare poporul nostru a dovedit mai mult ca oricînd în trecut admirabile calități de hărnicie și creație, de disciplină și fantezie, de înflăcărare și chibzuință.

Tocmai datorită posibilităților nemaiîntîlnite de afirmare a personalității umane, de valorificare socială a aptitudinilor individuale au fost posibile asemenea realizări ca cele dobîndite de poporul nostru în opera construcției socialiste.

Orînduirea socialistă îi unește pe oameni, stimulează gîndirea lor creatoare, îi confruntă, le lărgește orizontul de preocupări, naște în ei dorința de a fi utili, le oferă satisfacțiile inegalabile ale creației multilaterale. Ea confirmă în mod strălucit cuvintele întemeietorilor marxismului: „...Adevărata bogăție spirituală a individului depinde în întregime de bogăția relațiilor sale reale" [2].

Arta se confruntă astfel cu un nou obiect — un om nou cu o viață nouă, și cu un nou subiect — un public artistic extins la scara întregului popor, cu exigența corespunzătoare acestui nou profil spiritual, care se conturează tot mai clar în procesul luptei pentru desăvîrșirea construcției socialiste.

Totodată, artistul, participant la viața și activitatea maselor conduse de partid, își desăvîrșește, în condițiile democrației socialiste, mijloacele de investigație, opera lui se afirmă în chip tot mai evident ca o creație în același timp artistică și cetățenească.

Activitatea statului socialist exercită asupra artei și o înrîurire nemijlocită. Această înrîurire nemijlocită decurge îndeosebi din politica culturală a statului, orientată spre stabilirea și consolidarea democrației culturii.

---

[1] *Gh. Gheorghiu-Dej.* Articole și cuvîntări. 1955—1959. București, Editura politică, 1959, p. 32.

[2] *K. Marx* și *F. Engels.* Opere, vol. 3, București, Editura politică, 1962, ed. a II-a, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

Democratismul culturii începe în socialism de la transformarea mijloacelor materiale ale creației culturale dintr-o proprietate privată într-un bun aparținînd întregii societăți. Vorbind despre desființarea proprietății privat-capitaliste asupra mijloacelor de producție spirituală, Lenin o aprecia ca o lărgire de importanță istorică mondială a democrației. „Dictatura proletariatului — arăta el în articolul „Despre «democrație» și dictatură" — *va confisca* de la capitaliști, în folosul oamenilor muncii, casele boierești, cele mai bune clădiri, tipografiile, depozitele de hîrtie". „Aceasta — aprecia Lenin în continuare — va însemna o *lărgire* uriașă, de importanță istorică mondială, a democrației, transformarea ei din minciună în adevăr" [1]. Într-o formulă laconică, Lenin dezvăluie astfel raportul organic dintre democrație și cultură, însemnătatea culturii pentru înfăptuirea democrației reale, iar pe de altă parte importanța asigurării unei baze materiale socialiste a creației culturale pentru făurirea unei culturi cu adevărat democratice.

În calitate de deținător direct al mijloacelor de producție spirituală, statul socialist oferă garanțiile materiale ale exercitării dreptului fiecărui membru al societății de a crea în conformitate cu talentul și aptitudinile sale. Aceste garanții se realizează prin înlăturarea tuturor consecințelor care decurgeau din proprietatea privat-capitalistă asupra mijloacelor de producție spirituală. Supremul criteriu de folosire a acestor mijloace devine talentul pus în slujba poporului, iar nu perspectiva profitului și orientarea antipopulară a creației. Aceste garanții se întăresc prin grija statului socialist pentru necontenita lărgire a mijloacelor de producție spirituală [2].

---

[1] *V. I. Lenin.* Opere, vol. 28, București, Editura politică, 1959, p. 367.

[2] Numai în 1962 s-a cheltuit din bugetul de stat pentru acțiuni social-culturale de peste cinci ori mai mult decît în 1950. În 1963, aceste fonduri au fost cu 56% mai mari decît în 1959. În 1964, ele vor reprezenta aproape 23% din totalul cheltuielilor bugetare, alocațiile pentru știință și artă depășind cu 175 000 000 suma preliminată. Aceste cifre arată că statul nostru acordă o mare atenție acțiunii de lărgire a bazei materiale a culturii și artei.

Scanned with OKEN Scanner

Activitatea constructivă a statului nostru socialist în direcţia lărgirii mijloacelor de producţie spirituală şi pe această cale a consumului de bunuri artistice face parte dintre acele elemente despre care Congresul al III-lea al P.M.R. aprecia că au adus o mare contribuţie la ridicarea nivelului de cultură a poporului muncitor.

Democratismul culturii se înfăptuieşte în socialism prin desfăşurarea revoluţiei culturale. Revoluţia culturală, ca parte integrantă a revoluţiei socialiste, se realizează în mare măsură prin funcţia cultural-educativă a statului socialist.

Activitatea cultural-educativă a statului socialist este îndreptată spre satisfacerea cerinţelor unor legi obiective ale socialismului. Consfătuirea de la Moscova din noiembrie 1957 a partidelor comuniste şi muncitoreşti din ţările socialiste a arătat că „înfăptuirea revoluţiei socialiste în domeniul ideologiei şi culturii şi crearea unei intelectualităţi numeroase, credincioase clasei muncitoare, poporului muncitor, cauzei socialismului" [1], reprezintă una din legile generale ale trecerii la socialism.

Prin revoluţia culturală, conţinutul culturii se transformă, ideologia socialistă devine ideologie dominantă, totodată sfera de acţiune a culturii — devenită cultură socialistă — se lărgeşte cuprinzînd treptat întreaga populaţie.

Relaţiile de producţie socialiste cer statornicirea ca ideologie dominantă a ideologiei clasei muncitoare, purtătoarea acestor relaţii, cer făurirea unei noi culturi. Pe de altă parte, răspîndirea ideologiei clasei muncitoare şi făurirea noii culturi îndeplinesc un rol de seamă în consolidarea relaţiilor de producţie socialiste. Importanţa sarcinilor ce revin statului în această privinţă reiese şi din împrejurarea că ideologia socialistă devine ideologia maselor largi doar după victoria revoluţiei socialiste.

Statornicirea ideologiei socialiste ca ideologie dominantă reprezintă rodul unei gigantice munci educative desfăşurate, sub conducerea partidului, de către statul socialist, un proces de luptă împotriva rămăşiţelor ideo-

[1] „Declaraţia Consfătuirii reprezentanţilor partidelor comuniste şi muncitoreşti din ţările socialiste, care a avut loc la Moscova între 14 şi 16 noiembrie 1957", Bucureşti, E.S.P.L.P. 1957, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

logiei burgheze, care în etapa desăvîrșirii construcției socialiste devine forma principală a luptei de clasă. Pătrunzînd tot mai adînc, cu ajutorul învățămîntului și al presei, al științei și al artei, al activității obștești și de stat, în conștiința maselor populare, ideologia socialistă a devenit o uriașă forță materială.

Statul socialist exercită principala sa înrîurire asupra artei înfăptuind, sub conducerea partidului și cu sprijinul celor mai largi mase populare, revoluția culturală socialistă, în virtutea cerințelor obiective ale orînduirii noastre. Arta este și ea o formă specifică a culturii spirituale. Transformarea ei în cultură artistică socialistă reprezintă una dintre urmările cerinței obiective în virtutea căreia se realizează transformarea socialistă a întregii culturi. Triumful ideologiei socialiste în artă, transformarea valorilor artistice în bunuri ale întregului popor se înfăptuiesc în cadrul larg al revoluției culturale și sub înrîurirea ei multilaterală. Se poate deci afirma că orientarea tot mai fermă a creației spre metoda realist-socialistă, adîncirea caracterului popular al artei, reeducarea vechilor creatori concomitent cu formarea unei noi intelectualități artistice, lărgirea fără precedent a accesului maselor la bunurile artei reprezintă fenomene care, laolaltă, constituie o latură a revoluției culturale. Modul complex cum arta participă la revoluția culturală dovedește fragilitatea unor raționamente care văd în revoluția culturală socialistă un proces necesar doar în cazul acelor țări care pornesc construirea socialismului de la un nivel general relativ coborît.

Înfăptuirea revoluției culturale în domeniul culturii artistice are o serie de trăsături specifice. De exemplu, aici înrîurirea activității pe care o desfășoară statul e mai mult mijlocită decît directă. Planificarea dezvoltării învățămîntului sau a activității științifice, ca parte a planului general de stat, este necesară și în cea mai mare măsură posibilă ; planificarea creației artistice nu.

O altă trăsătură specifică însemnată este cea legată de însușirea moștenirii trecutului. Revoluția culturală reprezintă în genere o cale specifică de valorificare a moștenirii trecutului. În domeniul artei, această valorificare critică reprezintă un proces extrem de complex, datorită tocmai modalităților specifice artei de expri-

Scanned with OKEN Scanner

mare a unei anumite poziții ideologice într-o imagine artistică susceptibilă de interpretări diferite sau datorită contradicțiilor dintre concepțiile politice-ideologice și orientarea creației la un artist sau altul.

Desfășurarea revoluției culturale în țara noastră are unele particularități istorice care se manifestă și în dezvoltarea artei. Printre aceste particularități amintim: nivelul de cultură al maselor a fost sub regimul burghezo-moșieresc coborît [1]; tradițiile luptei pentru o artă și cultură progresistă au fost foarte puternice; problema reeducării intelectualilor vechi și a formării noii intelectualități a fost abordată de partid în mod principial și creator, activitatea puterii populare în această privință desfășurîndu-se, încă din primele zile ale făuririi sale, cu clarviziune și înțelepciune; ca rezultat al interacțiunii acestor din urmă factori se poate afirma că tot ce a avut mai valoros intelectualitatea țării noastre s-a alăturat cu devotament cauzei poporului, luptei pentru victoria deplină a socialismului în R.P.R.

Revoluția culturală a înlăturat analfabetismul ca fenomen de masă, a lărgit și lărgește necontenit orizontul de cultură al celor ce muncesc, spulberînd astfel acel munte întunecat de mizerie și ignoranță care despărțea cultura și creația artistică de popor. O eficacitate deosebită o are în această direcție dezvoltarea învățămîntului [2].

---

[1] Statul burghezo-moșieresc din Romînia a dus în domeniul culturii și artei o politică cu urmări grave. Poporul, adevăratul creator al bunurilor materiale și spirituale, a fost expropriat de binefacerile culturii și artei. Numai printre tinerii avînd vîrsta de 7—20 de ani, numărul analfabeților era înaintea celui de-al doilea război mondial de 2 000 000. Aceasta nu împiedica însă ca din totalul profesorilor numai 5% să aibă posturi sigure. Pe tabelele statistice internaționale din 56 de state, Romînia figura pe locul 55 în ce privește procentul știutorilor de carte. Puținele școli existente erau astfel organizate, încît un ministru al instrucțiunii mărturisea în fața profesorilor că școala primară „nu numai că nu stîrpește analfabetismul, dar îl alimentează".

Chiar și statisticile oficiale ale timpului, deși mult ajustate, recunoșteau că 48,5% din cetățenii țării erau complet analfabeți.

Dintre puținii absolvenți ai școlii primare, numai 6% treceau în învățămîntul mediu, și aceștia, desigur, nu erau în primul rînd copiii oamenilor muncii.

[2] Dacă în anul școlar 1938—1939 numărul elevilor din școlile de cultură generală era de 1 604 481, în anul școlar 1963—1964 el a fost de 3 058 339 (aproape dublu). Făcînd o comparație între

„Pentru ca arta să se poată apropia de popor și poporul de artă — spunea Lenin într-o convorbire cu Clara Zetkin — trebuie mai întîi să ridicăm nivelul general de instrucțiune și cultură" [1]. Ridicarea nivelului de instrucțiune și cultură generală creează terenul pentru o creștere impetuoasă, în lărgime și adîncime, a interesului față de artă.

Prin realizările sale în domeniul învățămîntului și culturii, statul nostru socialist aduce o însemnată contribuție la crearea unui nou public artistic. Beneficiarii operelor de artă nu mai sînt reprezentanții claselor exploatatoare, ci înșiși oamenii muncii. Astfel, revoluția socialistă a creat artiștilor posibilități largi de a se adresa poporului, și poporului de a beneficia de toate bunurile artistice. Necesitățile spiritual-estetice ale oamenilor muncii cresc cantitativ și calitativ. În același timp cresc posibilitățile lor de a-și exprima pe diferite căi exigențele cu privire la munca de creație artistică. Niciodată în țara noastră nu au avut loc atîtea întîlniri între scriitori și cititori, între autor și eroii aleși din viață, atîtea anchete publice în care oamenii muncii să fi fost consultați de artiști asupra preferințelor lor. Amintim în această ordine de idei numeroasele discuții publice cu cititorii de literatură și observațiile competente formulate de aceștia înainte de conferința pe țară a scriitorilor. Cerința profund democratică a ridicării artei la nivelul înaltelor exigențe ale partidului și po-

---

acești ani școlari, vom constata în școlile tehnice o ridicare a numărului elevilor de la 14 746 la 71 925, în școlile profesionale de la 39 250 la 188 287. În 1964 se încheie generalizarea învățămîntului de 8 ani, în urma căreia numărul elevilor va crește cu aproximativ 340 000.

În ce privește învățămîntul superior, în comparație cu 1938, s-a ajuns de la 33 la 171 de facultăți, de la 26 489 la 112 611 de studenți, care dispun de 151 de cămine noi și 69 de cantine. Referindu-se la situația învățămîntului din țara noastră, profesorul englez dr. P. A. Ongley din Birmingham spunea la sfîrșitul unei vizite prin universitățile noastre: „Nivelul ridicat al învățămîntului din Romînia e cu adevărat remarcabil". Și mai departe: „Ați realizat atît de mult în această privință în anii de după război, încît o țară de veche cultură nu poate decît să privească cu deosebit respect această operă" („Contemporanul" nr. 34 (880) din 23 august 1963).

[1] *V. I. Lenin.* Despre cultură și artă, București, E.S.P.L.P. 1957, p. 617.

Scanned with OKEN Scanner

porului își capătă în felul acesta una dintre manifestările sale practice.

Explicînd cît de mult înaripează noile condiții social-culturale și noul public creația actorului, artistul poporului George Vraca mărturisea: „Nu mai jucăm acum în fața unor fotolii plătite de afaceriștii plictisiți, care veneau la teatru nu din pasiune, ci doar ca să-și mai treacă vremea. Este o bucurie să joci în fața publicului nou, care participă și se entuziasmează, care simte poezia dramatică". În legătură cu aceste schimbări, regretatul actor George Vraca punea și faptul că „de la eliberare încoace, în arta noastră teatrală și în creația fiecăruia dintre noi s-a produs un avînt fără precedent" [1].

O altă trăsătură specifică pentru democrația socialistă a culturii o constituie asigurarea libertății de creație artistică.

Libertatea de creație artistică reprezintă în statul nostru socialist o parte a libertății întregului popor.

Pe acest temei al libertății cetățenești se afirmă și libertatea de creație artistică. Garanția materială a exercitării ei constă în înlăturarea proprietății capitaliste asupra mijloacelor de producție spirituală, care, trecute în proprietatea statului socialist, sînt în genere administrate în mod direct de înșiși reprezentanții artiștilor.

Este cunoscut că niciodată în trecut verigile aparatului de stat care au contingențe cu viața artistică nu au fost conduse direct de artiști ca astăzi. Editurile sînt conduse de scriitori, teatrele de actori și regizori, marile filarmonici de muzicieni, consiliile pe ramuri din cadrul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă de reprezentanții creatorilor din ramura respectivă ș.a.m.d. În rezolvarea de către stat a chestiunilor ce-i privesc pe artiști au un cuvînt greu de spus uniunile de creație. În felul acesta este asigurată eficiența raporturilor dintre instituțiile artistice și creatori.

Libertatea de creație artistică se realizează nu doar ca urmare a transformărilor înfăptuite în baza economică, în viața juridică și de stat, ci și ca urmare a schimbărilor ce au loc în conștiința creatorilor. Sub conducerea partidului, creatorii sînt ajutați să înțeleagă

[1] „Scînteia" nr. 4 596 din 8 august 1959.

Scanned with OKEN Scanner

în mod științific problemele contemporaneității, viața propriului lor popor, menirea lor în societate. Ei sînt scutiți de consecințele deplorabile ale tendinței — cultivate de statul burghez — de a prezenta ignorarea necesității drept libertate. Democrația culturii socialiste se manifestă în mod strălucit și prin faptul că-l eliberează pe artist ca om gînditor, ajutîndu-l să cunoască legile dezvoltării sociale.

Referindu-se la literatura viitorului, Lenin scria: „Aceasta va fi o literatură liberă pentru că ea va servi nu unei eroine blazate, nu «celor zece mii de sus», care se plictisesc și suferă de obezitate, ci milioanelor și zecilor de milioane de oameni ai muncii, care reprezintă floarea țării, forța ei, viitorul ei". [1]

O importantă trăsătură specifică a libertății creației artistice o constituie tocmai urmările sociale ale procesului care are loc în conștiința individuală a artistului și care se concretizează într-o înțelegere mereu mai profundă a necesității istorice, *exprimată în operă*. Libertății aparente a capriciului i se contrapune libertatea reală: necesitatea istorică ia forma necesității intim individuale, pe care o resimte artistul, de a crea astfel încît opera lui, dînd glas propriilor sale frămîntări, să răspundă totodată întrebărilor care-i preocupă pe contemporani. Reflectînd cît mai profund viața epocii, artistul este și se simte cu adevărat liber, căci el contribuie prin opera sa la desăvîrșirea libertății poporului său.

În Romînia burghezo-moșierească, cultura și arta erau supuse presiunilor polițiste ale statului. Pînă și organele de conducere ale asociațiilor profesionale pe care și le organizaseră artiștii erau alcătuite adeseori, împotriva voinței celor interesați, din oameni care slujeau nu interesele colegilor lor, ci activitatea represivă a statului burghezo-moșieresc, îndreptată împotriva acestor interese.

Semnificativ în acest sens e și faptul că în „Expunerea de motive la legea organizării culturii", proiect adus în dezbaterea senatului cu mesajul regal nr. 725 din 23 martie 1933, raportorul cerea, printre altele, alcătuirea unui organ suprem de conducere a culturii din care să

[1] *V. I. Lenin.* Opere complete, vol. 12, București, Editura politică, 1962, ed. a doua, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

facă parte biserica, Ministerul Industriei și Comerțului, Ministerul Apărării Naționale și, bineînțeles, Ministerul de Interne. Desigur, toți membrii acestui organ urmau să fie numiți. Proiectul depus avea menirea să pună noi baze juridice și administrative ale unei vechi politici de stat a culturii.

Multe fenomene care se petrec în zilele noastre în statele burgheze arată că, de fapt, capitalul își impune în artă normele ideologice, estetice și condițiile economice care îi convin nu numai cu ajutorul constrîngerii economice, dar și cu ajutorul constrîngerii extraeconomice, exercitată îndeosebi prin intermediul statului burghez. Această politică în domeniul artistic se concretizează în orientarea învățămîntului artistic și a instituțiilor artistice de stat, în activitatea cenzurii, în criteriile de alcătuire a expozițiilor oficiale, a muzeelor etc.

Democrația culturii, realizată în cadrul statului socialist, prezintă încă un aspect plin de semnificații. Este vorba de atitudinea societății și a statului față de artiști, de locul pe care aceștia îl ocupă în viața obștească.

Schimbarea radicală a situației sociale a artistului, a atitudinii statului față de artist a început o dată cu primii ani ai regimului de democrație populară.

În aprilie 1948, prezentînd proiectul de Constituție în fața Marii Adunări Naționale, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej sublinia schimbările înfăptuite în această privință spunînd : „Avem printre deputații Marii Adunări Naționale zeci de reprezentanți proeminenți ai scrisului, ai artei, ai științei. În numeroase județe, capi de liste au fost profesori universitari, oameni de știință, scriitori. Această cinstire a culturii și a reprezentanților ei nu este întîmplătoare, ci decurge din întreaga politică a regimului nostru democratic, a Frontului Democrației Populare, a Partidului Muncitoresc Romîn, ca forța sa conducătoare".

Statul burghezo-moșieresc nutrea, în genere, un dispreț evident față de artiști. Sub dictatura burghezo-moșierească scriitorii nu se bucurau de considerația cuvenită nici măcar la organizarea Congresului cărții. Luînd cuvîntul la acest congres (1933), reprezentantul statului, ministrul instrucțiunii, găsea cuvinte de elogiu la adresa editorului, „întreprinzătorul care pune la în-

Scanned with OKEN Scanner

demină mijloacele materiale și pricepere și patima lui pentru carte" [1], la adresa librarului, dar nu și la adresa scriitorului, ca și cum acestuia i-ar fi revenit rolul cel mai neînsemnat în crearea literaturii.

Disprețul statului burghezo-moșieresc față de arta națională se manifesta și sub forma unui cosmopolitism pronunțat, prin poziția lui jignitoare față de multe dintre cele mai bune forțe artistice naționale.

Cosmopolitismul statului burghezo-moșieresc, disprețul față de capacitățile creatoare ale forțelor artistice naționale se manifesta în toate domeniile creației de artă. Monumentele de mari dimensiuni — arată academicianul George Oprescu —, „în opinia cercurilor oficiale cosmopolite nu se cuveneau comandate decît unor artiști francezi sau italieni. Nu s-a făcut excepție de la această nenorocită și umilitoare tradiție nici în cazul lui Valbudea, nici în cel al lui Paciurea și nici în cel al lui Storck. De altminteri, de cele mai multe ori, sculptorii cărora li se încredința comanda o executau cu elevii lor" [2].

În cuvîntul de deschidere la conferința pe țară a scriitorilor, Tudor Arghezi spunea : „...În statul socialist, întemeiat de o aprigă și dureroasă luptă, cu suferințe și sînge, generozitatea gingașă a fraților noștri, muncitorii muncilor grele... a gătit o grădină deasupra țării pentru scriitori și pentru toți aleșii meșteșugurilor de intuiție și subtilitate" [3].

Prețuirea artiștilor de către statul socialist se concretizează în asigurarea unor condiții materiale favorabile creației, în alegerea sau numirea artiștilor în diferite organe ori funcții responsabile de stat — și mai ales în verigile care acționează pe tărîmul artei și culturii —, precum și în acordarea de premii și titluri.

Guvernul R.P.R., în urma hotărîrii C.C. al P.M.R. din decembrie 1948, a decis, prin decretul nr. 31 din 21 ianuarie 1949, decernarea unor importante premii de stat pentru cele mai valoroase realizări artistice și științifice, precum și acordarea de titluri acelor artiști care și-au cîștigat merite deosebite în domeniul creației. Acordarea înaltelor titluri de artist al poporului, maestru emerit

---

[1] „Un an de activitate la Ministerul Instrucțiunii...", p. 1 349.
[2] *G. Oprescu.* „Fritz Storck", București, E.S.P.L.A., p. 22.
[3] „Gazeta literară" nr. 4 (411) din 28 ianuarie 1962.

Scanned with OKEN Scanner

al artei, artist emerit și a premiilor de stat exprimă faptul că, pentru democrația culturii, arta nu e cîtuși de puțin o chestiune privată, ea interesează în cel mai înalt grad poporul, și deci statul care-l reprezintă. Această poziție își are rădăcinile adînc înfipte în tradițiile democratice ale mișcării muncitorești revoluționare din țara noastră. Sintetizînd aceste tradiții, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej spunea încă în 1946: „...Prețuim și iubim știința și arta, iubim și prețuim pe intelectualii care-și înțeleg menirea... Aceasta este atitudinea organică, nu conjuncturală a democrației, a mișcării muncitorești față de cultură" [1].

Pe măsură ce activitatea statului răspunde nu numai necesității obiective a statornicirii unor noi relații de producție, ci cerințelor bazei economice socialiste care a fost făurită și se perfecționează continuu, în aceeași măsură se adîncește — tocmai ca expresie a acestor cerințe — și caracterul său democratic, se desăvîrșește și democrația culturii.

Relațiile de producție socialiste își exercită însă acțiunea lor asupra artei nu numai prin intermediul statului sau al altor factori, ci și în mod nemijlocit.

2. *Probleme ale acțiunii nemijlocite a bazei economice asupra artei în socialism*

Făurirea bazei economice a socialismului reprezintă o victorie istorică a poporului nostru. Dacă, așa cum am încercat să arătăm în capitolul precedent, baza economică a capitalismului exercită asupra artei și o acțiune nemijlocită, profund dăunătoare, atunci se ridică de la sine întrebarea: cum se prezintă acest raport în cazul bazei economice a socialismului?

Referindu-ne la influența nefastă pe care baza economică a capitalismului o exercită în mod nemijlocit asupra artei, am subliniat, implicit, importanța lichidării acestei baze pentru dezvoltarea creației artistice. Unul dintre principalele efecte eliberatoare pe care le are revoluția socialistă pentru artă constă tocmai în desfiin-

[1] „Scînteia" nr. 678 din 15 noiembrie 1946.

țarea relațiilor de producție capitaliste, care tind în mod obiectiv, prin însăși natura lor, să înăbușe personalitatea artistică. Lenin a acordat multă atenție acestui aspect al influenței pe care o are revoluția socialistă asupra artei. „Într-o societate care se bazează pe proprietatea privată — spunea el —, artistul produce mărfuri pentru piață, are nevoie de cumpărători. Revoluția noastră a eliberat pe artiști de jugul acestor condiții..."[1]

Dezbătînd în lumina unor teze clasice problema acțiunii nemijlocite pe care baza economică a capitalismului o exercită asupra artei, am căutat să subliniem faptul că acest raport nu reprezintă o particularitate a orînduirii burgheze. Baza economică determină *în ultimă instanță* evoluția artei; paralel cu această acțiune mediată, baza economică acționează asupra artei și în mod imediat, prin condițiile materiale ale creației și receptării bunurilor artistice.

Făurirea bazei economice a socialismului nu desființează acest raport, dar îi schimbă în întregime conținutul, sensul și urmările.

Baza economică a socialismului se caracterizează prin proprietatea socială asupra mijloacelor de producție; mijloacele de producție încetează să fie capital, ele încetează să fie folosite ca mijloace de exploatare a forței de muncă umane în vederea obținerii plusvalorii. Satisfacerea nevoilor membrilor societății este scopul direct și suprem al producției sociale.

În aceste condiții, radical schimbate, încetează să mai acționeze legile economice ale capitalismului. Apar în schimb și își lărgesc cîmpul de acțiune legi noi, proprii noii orînduiri. Caracterizînd orînduirea socialistă, Lenin scria că socialismul înseamnă „organizarea planică a procesului de producție socială pentru asigurarea bunăstării și a dezvoltării *din toate punctele de vedere a tuturor membrilor societății*"[2] (sublinierea noastră. — *P.C.*).

Acest caracter al producției socialiste se face resimțit în toate domeniile vieții sociale. Dezvoltarea multilaterală a tuturor membrilor societății, satisfa-

---

[1] *V. I. Lenin.* Despre cultură și artă, București, E.S.P.L.P. 1957, p. 616.

[2] *V. I. Lenin.* Opere, vol. 24, București, Editura politică, 1959, p. 466.

Scanned with OKEN Scanner

cerea cît mai deplină a diferitelor lor nevoi se manifestă ca cerințe legice, vitale ale orînduirii socialiste. Toate forțele creatoare ale societății sînt îndreptate în direcția satisfacerii acestor cerințe.

În condițiile socialismului, o dată cu lichidarea capitalului și a legilor sale specifice, dispare orice formă a exploatării omului de către om, dispare deci și orice posibilitate a exploatării talentului. Dispariția capitalului sub forma „negustorilor de artă", care blocau legătura dintre creator și public, permite talentului să se manifeste în chip nemijlocit și nedenaturat, nu ca o posibilitate de profit, ci ca o forță creatoare deosebită, care răspunde unor cerințe reale ale membrilor societății.

În orînduirea socialistă, unde dispare posibilitatea tratării ca marfă a oricărei forțe umane de muncă, este firesc să dispară și posibilitatea tratării ca marfă a celei mai strălucite forme în care se manifestă puterea creatoare a omului : talentul. Socialismul restituie talentului drepturile sale reale, și aceasta e una dintre marile sale înfăptuiri istorice, un temei de mîndrie pentru toți constructorii acestei orînduiri. El dovedește că eliberarea talentului de acel „jug" rușinos, plin de consecințe deplorabile, despre care vorbea Lenin, se poate realiza numai acolo unde toți cei ce muncesc sînt eliberați de constrîngerea de a-și vinde forța de muncă.

O dată cu talentul, în socialism încetează să fie o marfă și opera de artă (spre deosebire de obiectul de artă).

Manuscrisul scriitorului, caietul cu portative al compozitorului, tabloul, sculptura ș.a.m.d. sînt, în genere, achiziționate de stat, adică de acel organism care întruchipează în viața economică proprietatea socialistă asupra tuturor mijloacelor de producție (inclusiv cele spirituale). În calitate de mandatar al societății, statul, prin verigile sale specializate, achiziționează o operă de artă sau alta nu în vederea sporirii bogăției materiale a unui individ, ci în vederea sporirii bogăției spirituale a cît mai multor membri ai societății.

Dacă totuși raportul capătă și formă bănească, lucrul nu se datorește particularităților acestui raport, ci unor

Scanned with OKEN Scanner

condiții generale : în socialism — prima treaptă a comunismului —, în anumite limite și sub controlul societății, mai acționează legea valorii.

Opera de artă își pierde caracterul de marfă pentru că ea capătă posibilitatea de a-și manifesta nemijlocit caracterul social : un produs specific al capacității omului, menit să satisfacă anumite necesități spirituale umane și să contribuie în felul acesta la dezvoltarea aptitudinilor creatoare ale unui număr cît mai mare de membri ai societății. Achiziționînd o operă de artă autentică, statul socialist își îndeplinește misiunea sa de a acționa potrivit cerințelor membrilor societății, al căror reprezentant real este, în vederea satisfacerii lor.

Considerentele materiale nu le anulează însă pe cele artistice ; caracterul general de cheltuire de muncă umană nu mai răpește muncii de creație artistică caracterul ei specific ; relațiile care stau la baza acestui act se stabilesc între stat ca personificare a intereselor sociale și artist ca personificare a puterii de creație în stare să satisfacă aceste interese ; raportul dintre lucruri nu împiedică manifestarea fățișă a raporturilor dintre oameni : creatori — public. Astfel dispar dublul caracter al muncii de creație și contradicțiile pe care acesta le generează. Legea valorii, deși mai acționează într-o anumită măsură și într-un anumit sens, nu mai transformă orice produs al muncii într-un hieroglif social și deci cu atît mai puțin face acest lucru în cazul produsului muncii de creație artistică.

Faptul că socialismul statornicește condițiile pentru recunoașterea caracterului nemijlocit social al operei de artă reiese și din aprecierea îndatoririi de a satisface cerințele și exigențele spirituale ale membrilor societății drept principal criteriu al rezultatelor muncii de creație. „Nu poate fi mulțumire mai mare pentru un scriitor al timpurilor noastre decît ca în opera lui cititorul, făurar al noii orînduiri, să recunoască propria sa viață, gîndurile și năzuințele sale“ [1], spunea tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej la conferința pe țară a scriitorilor.

Condițiile sociale ale creării și receptării bunurilor artistice în orînduirea socialistă favorizează orientarea

[1] *Gh. Gheorghiu-Dej.* Articole și cuvîntări. 1961—1962, București, Editura politică; 1962, p. 262.

Scanned with OKEN Scanner

creației spre o artă vie, accesibilă unor mase cît mai largi, și abandonarea ermetismului, a limbajului criptic, a pasiunii pentru produsele destinate unui cerc îngust de pseudorafinați. Aceasta e o necesitate obiectivă a dezvoltării artei mai ales în condițiile victoriei depline a relațiilor de producție socialiste, în condițiile luptei poporului pentru desăvîrșirea socialismului. Iar îndrumările partidului și statului în acest sens exprimă înțelegerea acestei cerințe obiective și-i ajută pe artiști să parcurgă în cel mai scurt timp drumul dintre apariția necesității și înțelegerea ei.

În socialism, prin înlăturarea caracterului de marfă al talentului și al operei artistice, sînt înlăturate și cauzele obiective care determină în capitalism apariția unor contradicții între valoarea artistică propriu-zisă a operei și valoarea ei de schimb.

Opera de artă manifestîndu-se ca un factor nemijlocit social și fiind deci apreciată ca atare, dispare în mod normal posibilitatea de a i se atribui o valoare materială atunci cînd ea e lipsită de una artistică sau, dimpotrivă, de a nu i se atribui o valoare materială atunci cînd ea are una artistică. Criteriul artistic propriu-zis este deci criteriul fundamental. Considerentele de rentabilitate sînt subsumate acestui criteriu, cu care, de altfel, converg. Într-adevăr, dacă opera răspunde cerințelor reale ale membrilor societății, atunci, în condițiile menținerii circulației banilor, ea se va dovedi în genere și rentabilă. „Rentabilitatea" ei va confirma în acest caz tocmai faptul că ea răspunde realmente cerințelor spiritual-estetice socialiste ale membrilor societății. Pe de altă parte, această rentabilitate neaducînd vreun profit unui întreprinzător privat, va reprezenta un izvor de dezvoltare a creației artistice, permițînd îmbogățirea mijloacelor de producție spirituală pe care statul le pune la îndemîna creatorilor, ducînd adică la consolidarea bazei materiale a creației artistice.

Valoarea contractului încheiat cu editura socialistă nu are ca fundament principal prognoza privind rentabilitatea viitoarei cărți, deși acest considerent nu poate fi exclus în condițiile menținerii schimbului de produse prin bani.

În socialism, manuscrisul literar, de exemplu, nu este apreciat ca o marfă, ci ca o contribuție nemijlocită a

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului la satisfacerea unor nevoi sociale. Criteriul după care editura stabilește remunerația autorului e un criteriu calitativ : valoarea artistică a lucrării respective. Achiziționarea operei literare reprezintă de fapt recunoașterea de către societate a meritului personal, concret al autorului, legat de lucrarea respectivă, în satisfacerea unor nevoi sociale. Proporțional cu acest merit, societatea îi repartizează scriitorului o parte din bunurile de care dispune. Această apreciere este făcută de reprezentanții societății care conduc editurile și care, fiind de obicei ei înșiși și scriitori, sînt în același timp și reprezentanți ai scriitorilor. Justețea acestei aprecieri e confirmată în afară de aceasta de Uniunea scriitorilor, care are, între altele, și misiunea de a contribui la reglementarea practică a raporturilor dintre edituri și autori.

Contractul dintre autor și editorul capitalist era rezultatul unei tranzacții între două părți avînd interese opuse : comprimarea drepturilor autorului avea ca efect direct dilatarea profiturilor editorului. În această tranzacție capitalul juca și rol de judecător și rol de parte. Contractul dintre autor și editorul socialist e rezultatul înțelegerii dintre două părți avînd un interes comun, și anume acela ca lucrarea respectivă să răspundă cît mai eficient trebuințelor estetice ale societății. Astfel, în locul vechii contradicții dintre valoarea artistică a operei și valoarea ei de schimb recunoscută de piața aflată sub dominația capitalului, aici avem de-a face cu concordanța dintre valoarea bunurilor materiale pe care societatea le pune la îndemîna artistului și valoarea artistică reală a operei lui.

Spre a sublinia și mai puternic faptul că raporturile dintre statul socialist, ca deținător al mijloacelor de producție spirituală, și creator au un conținut deosebit, trebuie arătat că societatea îi repartizează scriitorului (artistului) mijloace materiale de existență nu numai în virtutea prevederilor contractuale, în funcție de ceea ce *a creat*, ci și în virtutea unor forme speciale de repartiție, aplicate la toate ramurile de creație, care reprezintă un sprijin, un credit pe care i-l acordă societatea pentru ceea ce *va crea*, un ajutor destinat să-i asigure condiții materiale în vederea realizării lucrărilor sale. Acestea sînt mijloacele materiale pe care societatea le pune la

Scanned with OKEN Scanner

îndemîna scriitorului prin intermediul Fondului literar (respectiv, plastic sau muzical) [1].

Faptul că talentul și creația lui nemijlocită își pierd în socialism caracterul de marfă reiese și mai limpede în evidență dacă ne referim la situația actorului.

Pentru capital, actorul nu e creator de artă, ci producător de profit: „Relația publicului față de actor — scrie Marx — este relația față de un artist, însă față de antreprenorul său artistul este un muncitor productiv" [2].

Socotindu-l pe actor drept un muncitor productiv, capitalul îl tratează în consecință. Așa cum industriașul transformă munca într-un proces de consumare a forței de muncă de către capital, impresarul transformă creația actoricească într-un proces de consumare a talentului de către capital. Nimic de mirare deci în faptul care i-a uimit pe tinerii actori ai Teatrului nostru național „I. L. Caragiale" atunci cînd, vizitînd Parisul și Veneția, au constatat că, în afară de rare excepții, colegii lor francezi și italieni sînt angajați pe spectacole și plătiți pe număr de reprezentații. În Republica Populară Romînă, chiar și cel mai proaspăt absolvent al Institutului de teatru devine un angajat căruia societatea îi repartizează mijloace materiale de existență nu după numărul

---

[1] Numai la cîteva luni după naționalizarea principalelor mijloace de producție din industrie și transporturi, pe baza hotărîrii ședinței plenare a C.C. al P.M.R. din decembrie 1948, s-a prevăzut alocarea din buget a unor sume importante pentru constituirea Fondului literar al scriitorilor din R.P.R. și a Fondului de stat pentru încurajarea creației artistice în domeniul plasticii și muzicii. Mai tîrziu au fost înființate Fondul plastic al artiștilor din R.P.R. și Fondul muzical. Scopul acestor fonduri, după cum se arăta în hotărîrea C.C. al P.M.R., este „ajutorarea materială sub diferite forme a scriitorilor (și a celorlalți artiști. — *P.C.*) în vederea asigurării de condiții favorabile pentru desfășurarea muncii lor creatoare". (Rezoluții și hotărîri ale C.C. al P.M.R. 1948—1950", Ed. P.M.R. 1951, p. 85).

Aplicarea acestor măsuri a însemnat un important sprijin material, dar în același timp și moral, acordat artiștilor în munca lor.

Fondurile, destinate să stimuleze și să sprijine creația în toate domeniile artistice, au pus la dispoziția artiștilor sume globale considerabile (în afara acelora care le revin în virtutea prevederilor contractuale). Este vorba de diurne de documentare, împrumuturi, ajutoare de creație, pensii. În plus, în administrația fondurilor se află numeroase case de creație și de odihnă, policlinici etc., pe care societatea le pune la dispoziția artiștilor.

[2] *K. Marx* și *F. Engels*. Despre artă și literatură, E.P.L.P. 1953, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

spectacolelor în care joacă, ci permanent. În capitalism, salariul plătit actorului reprezintă plata dreptului pe care și-l arogă întreprinzătorul de a-i consuma talentul în vederea obținerii unor profituri. Noile condiții materiale create activității artistice reprezintă o bază temeinică pentru afirmarea și dezvoltarea talentului. De aceea, artistul poporului C. Antoniu scrie: „Revoluția socialistă a scos teatrul din condiția mizeră, umilitoare pe care i-o hărăzise burghezia și a făcut din scena Țării Romînești o tribună de înaltă cultură în slujba poporului muncitor. Actorul, socotit în trecut ca măscărici, chinuit de sărăcie și de dorul realizării artistice, a fost învestit de clasa muncitoare, de regimul de democrație populară, cu o înaltă misiune etică, acordîndu-i-se condiții materiale și morale de neconceput pe vremea oficialităților burgheze inculte și antipatriotice" [1].

Valorile materiale pe care orînduirea socialistă le pune la îndemîna actorului sub formă de salariu nu reprezintă numai o recunoaștere a utilității sociale a creațiilor realizate, ci și o mărturie a încrederii societății că viitoarele lui creații vor fi de asemenea utile din punct de vedere social.

Pe măsura satisfacerii trebuințelor materiale ale tuturor membrilor societății, orînduirea socialistă determină o creștere necontenită, în lărgime și adîncime, a trebuințelor culturale și estetice ale acestora. Societatea omenească trece într-o epocă în care știința și arta ocupă un loc din ce în ce mai important. Acest fenomen este unul dintre aspectele procesului istoric de lichidare a contradicțiilor dintre munca fizică și munca intelectuală. Tocmai acest fenomen obiectiv, inerent socialismului, explică de ce, alături de alte forme ale deosebitei sale prețuiri sociale, artistului i se pun la dispoziție și mijloace care să-i asigure condiții materiale demne, de existență și creație.

Socialismul oferă condiții demne pentru întreaga masă a artiștilor — sortiți în capitalism mizeriei — și nu numai pentru cîteva celebrități consacrate. Aceasta nu înseamnă că societatea nu oferă condiții materiale de creație diferențiate, în funcție de valoarea artistică a operelor realizate de diferiți artiști, în funcție de gra-

[1] *C. Antoniu.* „Teatrul și actorul în socialism", în „Lupta de clasă" nr. 8 din 1959.

Scanned with OKEN Scanner

dul în care fiecare artist contribuie, sau a și contribuit, sau prezintă perspectiva de a contribui la satisfacerea nevoilor spirituale și estetice ale membrilor societății.

Înlăturarea reglementării capitaliste a producției și consumului de artă are și alte urmări, chiar dacă ne mărginim numai la aspectul care ne preocupă în acest paragraf. Așa, de exemplu, schimbări importante au loc în ce privește caracterul de marfă al obiectului de artă.

Dacă prin opera de artă am înțeles rezultatul nemijlocit al creației artistice — poem, roman, simfonie etc. —, categoriei obiect de artă trebuie să-i acordăm un sens mai larg. În unele cazuri opera de artă și obiectul de artă sînt întruchipate în două obiecte materiale distincte. Aici e vorba în primul rînd de creațiile artistice multiplicabile — un exemplar dintr-o lucrare literară, un disc, pelicula unui film, o reproducere după un tablou, o litografie etc.

Categoriei obiectelor de artă îi vom asimila și creațiile artistice care au mai mult sau mai puțin caracter de spectacol. În sfîrșit, aici vom include unele produse ale artei plastice, unde opera și obiectul de artă sînt întruchipate în unul și același obiect material : tablou, sculptură etc. Se știe că cea mai mare parte a creațiilor plastice nu devin obiecte de artă vandabile : monumente publice, fresce, apoi tablouri sau sculpturi expuse în muzee, în clădiri publice, în cluburi, în case de cultură etc. Acestea sînt opere artistice, dar nu obiecte de artă. Există și unele lucrări plastice care sînt oferite spre cumpărare publicului ; în această calitate, ele apar în același timp și ca opere și ca obiecte de artă vandabile.

Spre deosebire de talent și de opera de artă, care încetează în socialism să fie o marfă, obiectul de artă apare înaintea beneficiarului învestit cu anumite trăsături ce aparțin categoriei economice de marfă. Această stare de lucruri se datorește în primul rînd împrejurării că în socialism produsele materiale au caracter de marfă, ceea ce face necesară menținerea schimbului prin intermediul banilor. Aceasta este o producție de mărfuri de un fel deosebit — ea se bazează nu pe proprietatea privat-capitalistă, ci pe proprietatea socialistă asupra

Scanned with OKEN Scanner

mijloacelor de producție. În socialism, unde acționează legea repartiției după muncă, menținerea banilor ca mijloc de schimb contribuie la stimularea cointeresării materiale a oamenilor muncii și a unităților productive pentru îmbunătățirea activității lor. Dreptul fiecărui om al muncii de a-și satisface nevoile lui materiale e condiționat de aportul său la creșterea producției sociale. Satisfacerea nevoilor spirituale ale membrilor societății nu poate ignora acest principiu. Legea repartiției după muncă nu poate să nu exercite o înrîurire importantă și asupra repartiției bunurilor spirituale.

Această înrîurire e legată și de împrejurarea că multe bunuri spirituale se prezintă sub forma unor obiecte materiale care conțin o anumită valoare transmisă în procesul producerii sau multiplicării lor. În cazul cărții, de exemplu, aceasta e valoarea materialelor care au ele însele un caracter de marfă pe care-l transmit cărții, ca produs material, împreună cu partea valorii lor consumată în procesul multiplicării. La fel stau lucrurile în cazul filmului, într-o anumită măsură în cazul teatrului etc.

În lărgirea vieții artistice, un rol important revine unor factori ca: accesul gratuit la biblioteci, la expoziții, prețurile de intrare extrem de scăzute la spectacolele teatrale, concertele și proiecțiile de filme ce au loc în case de cultură, cluburi și cămine culturale, apoi gratuitatea folosirii localurilor pentru creația de amatori, a recuzitei, a deplasării la concursuri, a instructajului calificat al artiștilor profesioniști etc. Toate acestea reprezintă căi importante ale ridicării nivelului cultural al poporului nostru.

Repartizarea unor bunuri cu ajutorul bugetului statului privește în primul rînd nevoile social-culturale ale membrilor societății. Obiectele de artă ocupă o pondere importantă în ansamblul acestor bunuri. Reiese deci că difuzarea bunurilor artistice în socialism este puternic influențată de legea repartiției după muncă, dar că în același timp ea se înfăptuiește într-o anumită măsură și în afara acțiunii acestei legi.

În socialism obiectul de artă nu-și pierde caracterul de marfă; acest caracter se deosebește însă radical de

Scanned with OKEN Scanner

cel existent în capitalism. În același timp, obiectul de artă capătă și un caracter cu totul nou — acela de bun spiritual pus în mod nemijlocit la îndemîna maselor.

Acest dublu caracter al obiectului de artă este vremelnic. El se va dezvolta în viitor pe linia precumpănirii laturii de bun spiritual pus la îndemîna maselor, pe linia dispariției și a acelor particularități care-l mai fac astăzi să apară drept marfă. Încă de pe acum această tendință exercită o puternică înrîurire atît asupra creației cît și asupra receptării artistice.

În acest sens ni se pare semnificativă revenirea la paralela dintre pictură și cinematografie. În capitolul anterior am încercat să arătăm urmările pe care le au în condițiile capitalismului caracteristicile de marfă ale filmului și tabloului pentru creația și receptarea produselor acestor două ramuri artistice.

Faptul că în socialism atît filmul cît și tabloul vandabil, deși își mai mențin într-o măsură unele trăsături de „marfă", au în același timp și caracterul de bunuri spirituale destinate să satisfacă cerințele poporului are urmări profunde asupra dezvoltării acestor două ramuri artistice.

Conștiința că opera ce urmează a fi realizată nu reprezintă o marfă, ci un bun spiritual al poporului are un rol foarte important pentru orientarea creației atît în cazul picturii cît și în cel al filmului. Urmările sînt deosebit de pregnante în cazul filmului, unde obținerea mijloacelor materiale de realizare trebuie să preceadă actul de creație. Preponderența obiectivului educativ îi determină pe realizatori să-și confrunte planurile de creație în primul rînd cu nevoile spiritual-estetice ale maselor, îi ferește de acel drum înfundat care i-a împotmolit pe atîția cineaști occidentali în mlaștina a ceea ce se numește „film comercial" (aceasta, desigur, nu înseamnă de loc că realizatorii de filme nu s-ar preocupa în socialism de problema succesului de public, succes dobîndit nu prin concesii făcute prostului gust, ci care să poată fi considerat ca o confirmare a faptului că filmul realizat corespunde într-adevăr cerințelor estetice ale maselor).

Scanned with OKEN Scanner

Trecerea netă pe primul plan a obiectivelor educative are ca urmare și o tendință de schimbare a raportului dintre numărul spectatorilor de film și numărul vizitatorilor de expoziții. În capitolul anterior s-a arătat că actualmente în țările capitaliste, paralel cu dezinteresul aproape cronic al maselor față de arta plastică (unde decadența ia formele cele mai pronunțate), are loc și o scădere a numărului spectatorilor de film. În condițiile acestea, diferența dintre numărul amatorilor de cinematograf și al amatorilor de pictură rămîne totuși uriașă.

În socialism această proporție începe să se schimbe. Are loc o lărgire a publicului, atît de film cît și de plastică, în cadrul căreia creșterea relativă a publicului de muzee și expoziții plastice e mai accelerată decît a publicului de film. Dacă luăm o perioadă de 20 de ani (1938—1958), constatăm că în țara noastră numărul spectatorilor de film a crescut de trei ori. Dacă cercetăm în aceeași perioadă situația artelor plastice, avem, orientîndu-ne după datele incomplete din trecut, următorul raport: cele patru muzee din București aveau înainte de eliberare circa 10 000 de vizitatori anual, pe cîtă vreme în 1958 numai Muzeul de artă al R.P.R. a fost vizitat de 478 791 de oameni ai muncii. Chiar și numai această comparație parțială arată o creștere de aproape cincizeci de ori. Din cifrele cuprinse în Anuarul statistic pe 1962 reiese că numărul de vizitatori ai muzeelor de artă plastică din toată țara a fost în 1962 de peste 1 milion.

Acțiunea pentru educarea interesului față de plastică are în socialism diferite forme. În primul rînd este vorba nu numai despre vizitarea muzeelor și expozițiilor de către oamenii muncii, ci și despre vizitarea oamenilor muncii de către expoziții. Se pot da nenumărate exemple de expoziții volante care au funcționat în numeroase întreprinderi și unități socialiste din agricultură. Pătrunderea artelor plastice în rîndurile maselor are loc și pe calea avîntului creației monumentale — ansambluri decorative care împodobesc clădiri publice, întreprinderi, instituții de cultură — deschiderea regulată de expoziții în centrele regionale (și uneori raionale), filme de popularizare a marilor pictori, editarea reproducerilor

Scanned with OKEN Scanner

(în șapte ani s-au tipărit mai multe albume și cărți de artă decît într-o jumătate de secol sub orînduirea burghezo-moșierească).

Dezvoltarea impetuoasă a forțelor de producție în cadrul relațiilor de producție socialiste reprezintă baza materială a necontenitei îmbogățiri a vieții culturale a poporului, a puterii sale de creație în toate domeniile. Această concordanță are un caracter legic, ea reprezintă una din cerințele specifice socialismului.

Faptul că sporirea forțelor de producție și consolidarea relațiilor de producție socialiste reprezintă temelia avîntului culturii reiese cu toată strălucirea din documentele Congresului al III-lea al P.M.R. Fixînd ca obiectiv principal al planului economic pe anii 1960—1965 dezvoltarea bazei tehnice-materiale a socialismului și încheierea procesului de făurire a relațiilor de producție socialiste în întreaga economie în vederea desăvîrșirii construcției socialismului în R.P.R., congresul a stabilit totodată sarcini mobilizatoare — în majoritatea lor realizate — în ce privește dezvoltarea bazei materiale a activității culturale și artistice. Așa sînt, de exemplu, construcția de noi așezăminte de artă și cultură, teatre, cluburi muncitorești, case de cultură și biblioteci, construirea a sute de cinematografe noi, înzestrarea rețelei cinematografice la sate cu peste 4 000 de aparate de proiecție, instalarea de posturi noi de radioemisiune și de televiziune etc.

*

Toate acestea ne îngăduie să afirmăm că și în condițiile socialismului există o acțiune nemijlocită a bazei economice asupra artei. În opoziție cu situația din capitalism, această acțiune contribuie la crearea condițiilor optime pentru înflorirea creației artistice. Dacă raportul dintre relațiile de producție capitaliste și artă se caracterizează prin ostilitate, raportul dintre relațiile de producție socialiste si artă se caracterizează prin acțiunea binefăcătoare pe care acestea din urmă o exercită în mod mijlocit și nemijlocit asupra artei.

Scanned with OKEN Scanner

După cum ostilitatea producției capitaliste față de artă are cauze obiective, care se află în însăși natura acestei producții (respectiv acestei baze economice), tot astfel acțiunea binefăcătoare pe care o exercită relațiile de producție socialiste asupra artei are cauze obiective, care se află în însăși natura acestor relații. Această acțiune se întărește pe măsura desăvîrșirii socialismului și trecerii treptate la comunism.

Scanned with OKEN Scanner

IV. Îndrumarea creației artistice de către Partidul Muncitoresc Romîn

Condiționarea socială a artei în socialism este indisolubil legată de activitatea conducătoare a partidului marxist-leninist în toate domeniile vieții sociale, inclusiv în artă.

Rolul conducător al partidului în artă reprezintă o problemă vastă, foarte complexă și importantă. Marea însemnătate teoretică și practică pe care ea o are în zilele noastre e demonstrată prin atenția de care se bucură din partea partidelor comuniste și muncitorești, din partea creatorilor și teoreticienilor care stau pe pozițiile comunismului, dar totodată și prin înverșunarea cu care se concentrează asupra ei anticomunismul contemporan. Negarea rolului conducător al partidului în domeniul artei reprezintă obiectivul principal al atacurilor împotriva marxismului în domeniul esteticii.

Principalul temei obiectiv al conducerii artei de către partid constă în faptul că el este avangarda conștientă a acelei clase care, prin locul pe care-l ocupă în viața socială, se află în fruntea procesului trecerii societății de la capitalism la socialism și comunism.

Necesitatea conducerii artei de către partid decurge într-o măsură considerabilă din faptul că arta posedă însușirea de a reflecta în asemenea chip existența și conștiința oamenilor, încît, totodată, ea acționează asupra acestora, contribuind activ la transformarea lor. Tocmai de aceea, pe măsură ce se manifestă tot mai viguros necesitatea transformării socialiste a conștiinței poporului, crește și necesitatea conducerii de către partid a

acestui proces în ansamblul lui, acționează cu o putere mereu sporită cerința exercitării rolului său conducător în toate domeniile de activitate care sînt implicate în desfășurarea acestui proces.

Educarea socialistă a poporului reprezintă una dintre preocupările de bază ale Partidului Muncitoresc Romîn. Contribuind în modalitatea ei specifică la educarea socialistă a oamenilor muncii, adică la îndeplinirea unui obiectiv principal al activității partidului, arta își manifestă în modul cel mai hotărît partinitatea comunistă. Subliniind acest fapt, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej arăta în cuvîntarea rostită la conferința pe țară a scriitorilor : „Partidul Muncitoresc Romîn dă o înaltă prețuire muncii creatoare și activității obștești a scriitorilor patriei noastre, considerîndu-i drept ajutoare ale sale de nădejde în opera măreață pe care o durează poporul nostru" [1]. Problemele orientării generale a artei se pun astfel ca probleme ale partidului și tocmai în felul acesta se manifestă, sub aspectul cerințelor dezvoltării societății, necesitatea conducerii artei de către partidul marxist-leninist al clasei muncitoare.

Subliniind specificul muncii de creație artistică, Lenin a respins ideea după care conducerea literaturii de către partid ar duce la o egalizare mecanică, la o nivelare a creației literare. Acest specific nu înseamnă însă cîtuși de puțin că literatura, și în genere arta, trebuie ruptă, izolată de lupta și obiectivele generale ale partidului.

În tot decursul existenței sale, dar mai cu seamă în anii de după eliberare, partidul nostru a desfășurat o muncă neobosită și plină de grijă de îndrumare a creației artistice.

La baza acestei munci a partidului a stat și stă învățătura leninistă despre rolul conducător al partidului proletariatului în domeniul creației de artă, principiul leninist al literaturii de partid ca parte inalienabilă a învățăturii lui Lenin despre rolul conducător al partidului.

Partidul Muncitoresc Romîn își exercită rolul conducător în artă ținînd tot timpul seama de specificul acestui domeniu. Metoda fundamentală a acestei activități este munca ideologică-educativă desfășurată în

[1] *Gh. Gheorghiu-Dej.* Articole și cuvîntări. 1961—1962, București, Editura politică, 1962, p. 264.

Scanned with OKEN Scanner

rîndul artiștilor. Nici o artă adevărată nu se poate naște din conformarea formală a creatorului față de niște cerințe exterioare. Artistul creează corespunzător convingerilor și năzuințelor sale. Problema este : în ce măsură corespund aceste convingeri și năzuințe subiective sensului proceselor obiective ce caracterizează epoca noastră ?

Activitatea variată și multilaterală a partidului pe tărîmul artei constă în primul rînd în faptul că-i sprijină pe creatori să-și limpezească propriile lor convingeri și năzuințe, să-și înfăptuiască, corespunzător particularităților talentului personal, dorința de a fi cu adevărat contemporani, folositori poporului. Acțiunea nemijlocită a partidului în domeniul artei privește nu actul de creare a fiecărei opere, ci premisele lui spirituale : partinitatea se manifestă astfel ca o coordonată esențială, intimă a personalității creatoare.

Teoria și practica partinității artei au ca principal temei fenomenul obiectiv al interacțiunii dintre cele două forme ale conștiinței sociale : politica și arta. În această interacțiune rolul determinant revine politicii. Această prioritate se datorește faptului că, prin natura sa, conștiința politică realizează cea mai directă și mai profundă reflectare a bazei economice, iar pe de altă parte, ea acționează cu cea mai mare vigoare, în mod hotărîtor, asupra întregii vieți materiale și spirituale a societății.

Rolul politicii în viața socială nu este la fel de însemnat și nu are același sens în toate epocile istorice. De aceea nici înrîurirea conștiinței politice asupra celei artistice nu rămîne neschimbată. Teoria partinității artei oferă prima analiză științifică a acestui raport. Și nu întîmplător această teorie a putut fi elaborată și dezvoltată tocmai în epoca revoluțiilor proletare, aceasta fiind epoca în care politica îndeplinește rolul cel mai revoluționar și mai important din întreaga istorie. Într-unul din paragrafele anterioare s-a amintit că tendențiozitatea — ca manifestare spontană — este inerentă operei de artă. Partinitatea este tendențiozitatea devenită conștientă, deliberată. Ea apare în virtutea unei însușiri obiective a artei, dar sub impulsul cerințelor specifice ale epocii noastre. Există artiști, în țările apusene chiar dintre cei mai mari, care nu se situează în mod conștient

Scanned with OKEN Scanner

de partea unei anumite clase, deși nu există operă de artă care să nu participe, fie și independent de voința creatorului, la marea coliziune socială a timpului nostru. Partinitatea, pe de altă parte, nu este privilegiul artiștilor care se situează de partea clasei muncitoare, a socialismului. Există în țările capitaliste creatori care depun străduințe susținute pentru a produce lucrări convenabile clasei dominante, care militează deliberat prin operele lor în apărarea intereselor acestei clase. Lenin a atras în repetate rînduri atenția că nu ideologia burgheză se caracterizează prin nepartinitate, ci ideea nepartinității se caracterizează prin conținutul său burghez. În artă există, prin urmare, partinitate proletară și partinitate burgheză, dar există și numeroși artiști a căror operă gravitează în mod mai mult sau mai puțin spontan spre una sau alta dintre aceste poziții. Există însă o singură poziție partinică în artă — partinitatea comunistă — care corespunde organic necesității istorice a zilelor noastre, care oferă programul și exemplul constituirii unei arte pe deplin omogene, arta deschizătoare de drumuri a realismului socialist.

Conducerea artei de către Partidul Muncitoresc Romîn a deschis creatorilor din țara noastră accesul spre cele mai fertile terenuri de activitate. Succesele dobîndite în diferite ramuri ale creației artistice decurg, printre altele, din conținutul specific al partinității comuniste, care leagă arta de procesul esențial al epocii — trecerea omenirii la socialism. Prin această confluență arta se include ca un factor activ în cea mai gigantică epopee revoluționară a tuturor vremurilor.

Idealul justiției sociale i-a însuflețit întotdeauna pe marii creatori, a inspirat nenumărate opere nemuritoare. Sub conducerea partidului, arta ia parte în zilele noastre la cel mai hotărîtor episod al luptei milenare pentru eliberarea omului — episodul istoric al lichidării exploatării, al statornicirii unei noi orînduiri, bazată pe întrajutorare, pe stimularea aptitudinilor creatoare ale tuturor membrilor societății.

Arta partinică presupune o mare claritate a viziunii asupra vieții, fermitate ideologică, participare activă, artistică și cetățenească, la opera desăvîrșirii construc-

Scanned with OKEN Scanner

ţiei socialiste, legături profunde cu viaţa poporului, o bogată cultură artistică de specialitate, talent, măiestrie, abnegaţie, perseverenţă, receptivitate faţă de nou, îndrăzneală creatoare, simţ profund al realităţii, fantezie avîntată etc.

În procesul creaţiei de artă, legătura dintre politic şi artistic se concentrează îndeosebi în momentul aprecierii. Artistul călăuzit de partinitatea comunistă apreciază în mod făţiş fenomenele vieţii de pe poziţiile cerinţelor mersului înainte al construcţiei socialiste. Acest spirit este sesizabil, spre exemplu, în sentimentele cele mai intime exprimate de Beniuc în majoritatea versurilor sale, în tînărul „Mecanic naval" al lui H. Catargi, plin de farmec, demnitate şi comunicativitate, în cele mai scînteietoare replici ale dramaturgiei lui Mirodan etc. Modul de apreciere artistică a realităţii exprimă într-un înalt grad partinitatea, dar nu o epuizează.

În ultimă instanţă, partinitatea se vădeşte nu într-o lucrare sau alta, ci în opera artistului pe o perioadă îndelungată, în evoluţia complexă a personalităţii creatoare : semnificaţia obiectivă a operei concordă cu năzuinţele subiective ale creatorului. Partinitatea operei nu e produsul automat al unei atitudini adoptate o dată pentru totdeauna. Fiecare act de creaţie reprezintă o nouă luptă pentru adîncirea acestei poziţii, căci fiecare temă ridică noi probleme, încă nemaiîntîlnite, fiecare lucrare e raportată la altă situaţie concret istorică, la alt nivel de exigenţă în materie de artă. Partinitatea e un proces de luptă necontenită, şi nu o statornicire în autopastişare. Această luptă se poartă împotriva multor primejdii : reluarea tihnită a căilor preferate (deja străbătute), adoptarea modei, care, sub pretextul obiectivităţii, înlocuieşte unitatea dintre constatare şi apreciere prin hipertrofia constatării şi anihilarea aprecierii şi care împinge spre naturalism ; unilateralitatea inversă, decurgînd din insuficient de profunda cunoaştere a realităţii, cînd aprecierea lipsită de suportul unei observaţii multilaterale duce la lucrări schematice, artificioase, ilustrativiste ; ispita aşa-zisei „complexităţi umane", a unui filon general uman atemporalizat, care nu arareori împinge spre scepticism, spre şovăieli etc.

Rezultatele conducerii artei de către Partidul Muncitoresc Romîn resping, cu forţa pe care o au faptele vie-

Scanned with OKEN Scanner

ții, aserțiunea după care conducerea de către partid s-ar confunda cu imixtiunea în laboratorul intim de creație al artistului și ar duce la uniformizarea producției artistice. Una dintre caracteristicile muncii desfășurate de partid este tocmai îmbinarea înaltei principialități în problemele privind orientarea generală a artei cu o neobosită stimulare a creatorilor pentru lărgirea gamei de mijloace proprii, originale, folosite de la caz la caz. Bogata varietate de stiluri și modalități artistice existente în creația țării noastre confirmă pe deplin justețea acestei poziții.

Îndrumarea artei de către partid reprezintă un proces complex, din ale cărui aspecte principale se pot aminti: schimbarea revoluționară a însuși obiectului reflectării artistice, făurirea unor noi condiții materiale și spirituale ale creației, sprijinul dat artiștilor în însușirea profundă a concepției materialist-dialectice asupra lumii, stimularea poziției combative față de influențele ideologiei burgheze, grija pentru dezbaterea largă a problemelor orientării generale a creației și, ca rezultat final, realizarea deplină a personalității artistice, progresul general al creației de artă, creșterea eficienței ei sociale.

1. *Filozofia și arta*

Ajutorul acordat creatorilor pentru a-și însuși temeinic concepția marxist-leninistă despre lume reprezintă una dintre căile principale prin care se realizează rolul conducător al Partidului Muncitoresc Romîn în domeniul artei.

Numeroși esteticieni și artiști occidentali contestă azi existența și chiar utilitatea oricărui raport dintre filozofie și artă. Acest punct de vedere are o tradiție îndelungată. În condițiile actuale însă, cînd ideile marxism-leninismului au luat o răspîndire fără precedent, străduințele îndreptate spre „defilozofarea" artei sînt mai insistente ca oricînd. Combaterea tendințelor de subapreciere a rolului ce revine concepției științifice asupra lumii în procesul creației artistice reprezintă, de aceea,

Scanned with OKEN Scanner

una dintre sferele importante ale luptei împotriva influenţelor ideologiei burgheze în domeniul artei şi al esteticii.

Teza cea mai generală a teoreticienilor care susţin impermeabilitatea artei faţă de filozofie este aceea conform căreia atît creaţia cît şi receptarea artistică sînt procese în care gîndirii logice nu-i revine nici un rol. Această opinie îmbracă o sumedenie de nuanţe, de la includerea integrală a artei în sfera inconştientului pînă la acceptarea condiţionată a unei gîndiri artistice sui-generis, alogică sau antilogică [1]. Implicaţia principală a acestor teorii este negarea funcţiei cognitive a artei; cîmpul lor operatoriu îl constituie în genere dialectica complexă dintre subiect şi obiect în procesul creaţiei artistice. Simplificînd întortocheatele filiaţii de idei ale protagoniştilor acestor teorii, am obţine două poziţii extreme, ce polarizează toate ipostazele intermediare: hipertrofia subiectului, care, negînd obiectul, dă expresie senzaţiilor sau emoţiilor sale lăuntrice, ori, dimpotrivă, un fel de autoanihilare a subiectului, care se reduce pe sine la funcţia de înregistrator mecanic al obiectului. Şi într-un caz şi în celălalt capacitatea creaţiei artistice apare ca fiind condiţionată de renunţarea la capacitatea gîndirii. Într-un caz, arta e limitată la senzorialitate sau afectivitate (sau la amîndouă), concepute într-un soi de antagonism faţă de inteligenţă [2].

---

[1] John Dewey, de exemplu, emite ideea că gîndirea artistică se deosebeşte de gîndirea logică prin obiect şi metode. În primul rînd, artistul nu ar gîndi, conform acestei scheme, decît asupra mijloacelor sale. În al doilea rînd şi în consecinţă, aceasta n-ar fi o gîndire în noţiuni, ci în sunete, culori etc.

[2] O tendinţă de a înfăţişa arta ca un domeniu rupt de gîndire este reprezentată de numeroasele teorii psihologice ale artei, mai ales freudismul şi „psihologia abisală". Însemnătatea care se atribuie acestor teorii reiese şi din faptul că la cel de-al IV-lea Congres internaţional de estetică s-a organizat chiar o secţie de lucru pe o temă ca „Arta şi psihologia abisală". Ca şi în cazul unilateralizării caracterului senzorial al imaginii artistice, şi în ipostaza aceasta estetica şi arta burgheză pornesc de la un „datum" real. Într-adevăr, în elaborarea şi în receptarea operei artistice, factorii psihologiei îndeplinesc o funcţie importantă: aici e vorba în primul rînd de emoţii, stări de spirit, sentimente etc., pe care arta le face să vibreze. Acest „datum" real este însă scos în mod metafizic din contextul său firesc, privit ca unic izvor şi scop al artei, şi contrapus întregului complex de însuşiri umane care participă la crearea (sau receptarea) operei de artă şi în primul

Scanned with OKEN Scanner

În celălalt caz extrem, artistul se silește a deveni un simplu detector, redus la perceperea automată a unor obiecte exterioare. În acest caz, atît gîndirea cît și afectivitatea sînt supuse aceleiași categorice interdicții. Însești senzațiile sînt golite de caracterul lor uman. Refuzul de a gîndi și de a simți e proclamat, oricît ar părea de straniu, drept drumul cel mai sigur spre veridicitate [1]. În realitate, jugularea gîndirii, în orice chip ar fi argumentată, ridică un obstacol de netrecut în calea realizării unei imagini veridice. Întotdeauna îndepărtarea de o imagine artistică veridică a lumii s-a produs în mod spontan. Raționamentele teoretice care caută să prevadă efectul refuzului de a gîndi pentru creația artistică arată că în timpul nostru ne găsim, pentru prima oară în istorie, înaintea a ceea ce s-ar putea numi „antirealism conștient" [2]. Cum scria Maeterlinck, inteligența e pusă în slujba stupidității.

Și în țara noastră au circulat în trecut o serie de teorii care negau, într-o formă sau alta, influența con-

---

rînd capacității specific umane de a gîndi. Miezul acestor teorii și al practicilor corespunzătoare îl formează ideea că opera de artă reprezintă un reflex al lumii interioare a artistului, al subconștientului său sau chiar al inconștientului. După aceste teorii, arta ar da expresie, fără vreun control al conștiinței, unor traumatisme psihice, obsesii, halucinații etc., adică unor stări necontrolate și în genere vecine cu patologicul. Vom aminti astfel că însăși istoriografia burgheză a artei definește futurismul ca promovînd „primatul instinctului asupra tuturor celorlalte manifestări ale activității umane" *(K. Harteel* et *B. D. Swanenburg.* „Sommets des beaux-arts", Ed. Daphné, Gand, Belgique, 1955, p. 215). Această poziție i-a împins pe unii dintre futuriști la glorificarea războiului ca cea mai deplină manifestare a impulsurilor instinctive.

[1] Aceste principii pot fi descifrate ca inspirînd în ultimii ani, într-o măsură sau alta, o serie de romancieri: Michel Butor, Nathalie Sarraute, Robbe Grillet etc. Denaturarea obiectului reflectat se înfăptuiește aici prin aparenta supunere totală față de el: ignorarea distanței duce la încălcarea legilor perspectivei și de aici la un haos al proporțiilor, în care detaliile nesemnificative copleșesc trăsăturile caracteristice. La aceasta se adaugă mirajul indiferenței, care exprimă de fapt refuzul aprecierii. Întreaga responsabilitate a aprecierii e trecută asupra cititorului.

[2] „Realismul — proclamă de exemplu Gaëton Picon — încetează spre sfîrșitul secolului să fie un răspuns adaptat situației lumii și spiritului... A cunoaște nu este singura atitudine legitimă: interogarea, fie ea interogarea inaccesibilului, își recapătă drepturile. Sentimentul existenței subiective se opune revelării lumii exterioare". („Histoire des litteratures", Encyclopédie de la Pléiade, 1956, Tome II, p. 190) Ideea opoziției dintre gîndire și realism e

cepțiilor filozofice asupra artei. Una dintre aceste teorii, care s-a bucurat de o relativă influență în anumite cercuri, a fost aceea a lui Lucian Blaga. Ideile estetice ale lui Blaga se includ într-un amplu și complicat sistem filozofic, exprimat atît în lucrări teoretice cît și literare (îndeosebi versuri). Una dintre particularitățile generale ale acestui sistem o constituie caracterul său contradictoriu [1].

Această neliniște cu aspecte de imprecizie și de instabilitate își pune pecetea și asupra modului cum Blaga rezolvă problema raportului dintre artă și filozofie. Întîlnim în lucrările lui pagini în care autorul pare a desluși viguroasa înrîurire pe care gîndirea filozofică o exercită asupra artei. Așa, de exemplu, în „Artă și valoare", el scrie: „Concepția idealistă despre artă a avut, desigur, incomensurabile consecințe cît privește curentele literare și artistice" [2]. În aceeași lucrare, Blaga observă

---

susținută și de Lukacs, care scrie: „Triumful realismului începe în artă acolo unde sfîrșesc intențiile conștiente ale artistului". În cea mai bună tradiție irațională se izolează astfel cunoașterea artistică de cea rațională, se prezintă arta drept imperiu absolut al spontaneității.

Șubrezenia evidentă a acestei teze impune abuzul de procedee sofistice: creației artistice îi este contrapusă concepția artistului despre lume; cazurile particulare în care s-a manifestat o anume neconcordanță între creația realistă a unui artist clasic și anumite laturi ale concepției lui despre lume sînt în mod arbitrar generalizate; această contradicție e transpusă ca printr-un fel de jonglerie din condițiile capitalismului în socialism și proclamată apoi „lege" a dezvoltării artei în societatea socialistă.

Nu e greu de observat că ceea ce urmăresc să fundamenteze astfel de teorii nu e inevitabilitatea unei așa-zise contradicții cu caracter general între creația artistică și concepția artistului despre lume, ci ideea despre o pretinsă contradicție între activitatea artistică și marxism-leninism.

[1] Nu e vorba despre o contradicție globală între gîndirea teoretică și opera poetică, cum pare a susține I. Vitner în „Gazeta literară" nr. 39 (498), ci de un însoțitor al gîndirii lui Blaga, prezent de multe ori pe apele poeziei, dar mai ales pe ale filozofiei, cum reiese și din cartea lui Ov. S. Crohmălniceanu („Opera literară, lirică și dramatică, a păstrat și ea... orientarea gîndirii filozofului" — „Lucian Blaga". Editura pentru literatură, 1963, p. 177), din amplul studiu publicat de N. Tertulian în „Viața romînească" nr. 6, 7, 10 și 11 din 1963, din articolul lui Matei Călinescu („Gazeta literară" nr. 10 (469)) etc. Valorile fundamentale ale operei lui Blaga se găsesc nu în lucrările lui filozofico-estetice, ci în versuri și îndeosebi în acelea unde poetul se îndepărtează de teoretician.

[2] *L. Blaga.* „Artă și valoare", București, Editura Fundațiilor, 1939, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

că iraționalismul, punînd accentul pe sentiment și fantezie, „a contribuit la orientarea artei spre mituri" [1]. Mai mult decît atît, uneori se întîmplă chiar ca autorul „Trilogiei culturii" să polemizeze cu autonomismul estetizant. De exemplu: „Prin tendința sa de izolare și de purificare estetică a artei, el (estetismul. — *P. C.*) duce la evaporarea substanței acesteia" [2]. După cum se poate remarca, aici propoziția — contrar înclinațiilor cunoscute — e neechivocă și chiar categorică.

Dar conturul general al ideilor lui Blaga despre raportul dintre filozofie și artă sau, și mai mult, dintre gîndire și artă rezultă nu din aserțiuni de felul celor sus-amintite, ci din cele care li se opun [3]. Acest contur rezultă din arhitectonica întregului său sistem filozofic, sprijinit îndeosebi pe teoria „amfibismului conștiinței". Conștiința există, după Blaga, în două orizonturi: al lumii date și al misterelor. Lumea dată, a „obiectelor comune", nu ne înfățișează altceva decît „semne ale misterelor". Revelarea acestora ar avea întotdeauna un caracter metaforic și s-ar desfășura în cadrul „categoriilor abisale". Exilată în zona misterelor, arta, după Blaga, nu ar avea nimic comun cu ideile decît, poate, paradoxala strădanie a acestora de a-și dovedi în mod rațional propria lor neputință: „Arta, după părerea noastră, încearcă să convertească mistere, ea nu încearcă să redea idei" [4].

---

[1] Op. cit., p. 183.

[2] Op. cit., p. 74—75.

[3] De altfel, poziții care se opun orientării generale întîlnim și în estetica occidentală contemporană. Există și teoreticieni occidentali care înclină spre o recunoaștere a legăturii dintre artă și filozofie, ba chiar spre opinia că aceste legături trebuie să fie consolidate. Aceștia pledează în mod fățiș pentru o artă subordonată celor mai la modă curente filozofice idealiste. Sub acest aspect putem înțelege, de pildă, unele afirmații enunțate în ampla lucrare a lui Weber și Huisman „Tableau de la philosophie contemporaine": „Orice artă presupune o filozofie", sau, și mai mult decît atît: „Caracteristica cea mai deosebită a epocii noastre este, poate, o apropiere mai strînsă ca niciodată între artă și filozofie" (p. 416 și 418).

[4] *L. Blaga.* „Artă și valoare", p. 79.

Semnificativ pentru penuria gîndirii idealiste contemporane este și faptul că esteticienii occidentali reiau în deceniul al 7-lea tezele lui Blaga formulate în urmă cu un sfert de secol. Așa, de exemplu, cunoscutul teoretician contemporan Ludwig Heiderrich „descoperă" în articolul „Arta și știința" două straturi ale realității: o reali-

Scanned with OKEN Scanner

Pentru „a converti mistere", arta trebuie să fie, după Blaga, produsul altor zone ale vieții psihice, altor facultăți umane decît gîndirea, și anume produsul „inconștientului". „Inconștientul — scria Lucian Blaga — este el singur domnul inițiativelor" [1]. Autorul, după propria-i destăinuire, nu ezită să recunoască psihanalizei „merite excepționale" în determinarea rolului activității inconștiente. El se înflăcărează în repetate rînduri în fața proporțiilor acestui rol, ca, de pildă, în „Trilogia culturii", unde atribuie inconștientului „o amploare mai cosmotică decît conștiinței și o suveranitate autonomă față de care aceea a conștiinței nu e decît un palid reflex" [2].

Estetica marxist-leninistă afirmă existența obiectivă a interacțiunii dintre filozofie și artă, caracterizată îndeosebi prin puternica înrîurire a concepțiilor filozofice asupra orientării creației artistice. Este evident că orice om obișnuit, și deci cu atît mai mult un artist, acumulează, pe baza experienței sale practice și spirituale, anumite convingeri care alcătuiesc laolaltă o viziune oarecum unitară, o concepție asupra lumii. În funcție de climatul vieții psihologice personale, această concepție formează — cu sau fără contribuția conștientă a artistului — un program estetic după care se călăuzește în creația lui. Acest punct de vedere a fost și este adoptat nu numai de estetica marxistă, dar și de numeroși esteticieni sau critici de artă progresiști. Astfel, Ibrăileanu scria în 1922 că poezia — mai ales cea lirică — exprimă „afectivitatea unui individ și concepția lui despre viață"...

Temeiul obiectiv al interacțiunii dintre filozofie și artă îl reprezintă însușirea acesteia din urmă de a reprezenta o modalitate specifică de reflectare a realității. Tocmai de aceea încercările de a limita arta la funcția exprimării unei anumite poziții de clasă au fost respinse ca simplist vulgarizatoare. Arta este în primul rînd re-

---

tate obiectivă, neesențială, perceptibilă, și o alta superioară, imperceptibilă, subiectivă.

De altfel, dacă facem abstracție de complicația aparatului și de refuzul unei terminologii uzate, Blaga însuși nu dovedește în această privință o gîndire prea originală. Influența kantiană se face resimțită nu numai prin filiație directă, ci și prin cea mijlocită de numeroși autori ai secolului al XX-lea.

[1] *L. Blaga.* „Artă și valoare", p. 139.

[2] *L. Blaga.* „Trilogia culturii", 1935.

Scanned with OKEN Scanner

flectarea subiectivă a lumii obiective în imagini concret senzoriale. Iată de ce e posibil — și chiar inevitabil — ca poziția de clasă a subiectului să-și pună amprenta (mai precis sau mai vag) asupra operei.

Ideea legăturii indestructibile dintre filozofie și artă, dintre gîndire și creație e susținută de însăși practica artistică și reprezintă unul dintre factorii principali în fundamentarea teoretică a activității pe care o desfășoară partidul în domeniul artistic. Principalele particularități spirituale ale diferitelor epoci apar, în liniile cele mai generale, ca trăsături comune atît artei cît și filozofiei respective. Specialiștii în istoria artei converg spre ideea că arta antichității, mai ales cea greacă, se caracterizează prin căutarea bazelor raționale ale frumosului, că ea vede cu precădere generalul, mărturisind o preocupare oarecum restrînsă pentru detalii. Dar tocmai aceste trăsături caracteristice le regăsim și în filozofia antică. Gîndirea filozofică a Renașterii s-a constituit pe temelia unor principii generale : ea milita pentru o cultură profană, opusă clericalismului, proclama măreția însușirilor umane, nega așa-zisul antagonism dintre simțămintele omului și rațiune etc. Aceste principii vibrează și în operele cele mai strălucite ale artei Renașterii, epocă în care năzuința spre cunoaștere își găsește satisfacția mai ales în cunoașterea artistică [1].

Iscarea unui fals antagonism între artă și gîndire apare deosebit de flagrantă în cazul literaturii. Strădaniile unora de a reduce cuvîntul la sunet, de a așeza cuvintele în raporturi arbitrare, de a practica o imagis-

[1] Dacă pe lîngă epoci ne referim la curente sau la personalități, putem de asemenea aminti exemple semnificative : ideile carteziene au avut un rol hotărîtor în formarea concepției lui Boileau despre cunoașterea frumosului prin rațiune ; Fichte, mai ales prin „Studiul științei", a exercitat o influență foarte puternică asupra romanticilor ; naturaliștii francezi s-au declarat adepți înflăcărați ai filozofiei pozitiviste. Lessing spunea : „Scopul tragediei este într-o măsură mult mai mare filozofic decît istoric". Subliniind rolul gîndirii în procesul creației (împotriva apologeților „intuiției extatice", cum o numește el), Edgar Poe notează în legătură cu felul cum a scris celebrul poem „Corbul" : „Îmi propun să demonstrez limpede că nici un detaliu al compunerii sale nu se poate explica prin hazard sau intuiție, că opera s-a desfășurat, pas cu pas, către încheierea ei, cu precizia și rigoarea logică a unei probleme matematice"... („L'oeuvre d'art et l'imagination", Classiques Hachette, 1955, p. 13)

Scanned with OKEN Scanner

tică absurdă etc. nu pot schimba natura literaturii autentice, care e arta cel mai intim legată de gîndire.

Concepţia despre lume şi gîndirea logică sînt prezente în întregul proces de creaţie — în modalitatea observării fenomenelor, în faza de ideaţie, în elaborarea practică a lucrării. Concepţia filozofică generală influenţează însuşi interesul artistului faţă de unele sau altele dintre aspectele realităţii, modul de apreciere, selectarea detaliilor etc. Exprimată emoţional, aprecierea are întotdeauna o valoare ideologică. Reflectarea artistică impune creatorului să cunoască problematica abordată în toată complexitatea sa, în reţeaua vastelor ei implicaţii şi interacţiuni, în dezvoltarea sa istorică şi în perspectivele sale. Abia atunci vibraţia generalului străbate pînă la conştiinţă prin desişul numeroaselor manifestări individuale, întîmplătoare care-l ascund privirii. Cel ce receptează opera de artă ia cunoştinţă plin de emoţie de ceea ce este legic şi general în faptul individual zugrăvit de artist, şi această cunoştinţă i se fixează în gîndire ca şi cum ar fi propria-i descoperire.

Imaginea artistică, fie ea literară, plastică, muzicală etc., reprezintă întotdeauna o sinteză specifică, construită pe baza unor principii generale (cauzalitate, contradicţie, sau tensiune, ritm, simetrie etc.) ce corespund principiilor înţelegerii obiectului. În construirea imaginii artistice, la dificultatea descoperirii esenţei obiectului se adaugă dificultatea de a înfăţişa această esenţă nedesprinsă de fenomen (căci numai arta poate dezvălui esenţa prin caractere individualizate). Satisfacerea acestui comandament al gîndirii artistice exclude arbitrarul : logica imaginii reflectă o dată cu obiectul şi logica lui internă.

Gîndirea filozofică nu este un preludiu al creaţiei, separat în timp de aceasta : rolul ei nu este acela de a furniza artistului idei teoretice pe care el să încerce apoi a le ilustra prin construirea unei imagini. Nu este vorba de intenţia „prefabricată" a artistului de a demonstra o teză sau alta a materialismului dialectic. Fixarea prealabilă asupra unei concluzii preconcepute, elaborată prin deducţie în dispreţul împrejurărilor particulare ce condiţionează faptele din natură sau societate, împinge spre eşec şi cercetarea ştiinţifică. Această primejdie este cu atît mai considerabilă în cazul artei,

Scanned with OKEN Scanner

căreia i se cere să exprime adevărul vieții în imagini artistice concret senzoriale.

Gîndirea filozofică e un factor activ al creației, ea dă orientare și conținut întregii viziuni artistice asupra lumii, nu numai unei lucrări sau unui episod. Vorbind despre scris, Romain Rolland spunea : „Aceasta este maniera mea de a gîndi cu voce tare, maniera mea de a mă manifesta în acțiune". Dorința lăudabilă de a afirma o teză justă, nesusținută însă de cunoașterea profundă a obiectului, de înțelegerea lui *artistică* duce la rezultate neplăcute. Apar, astfel, în plastică de pildă, acele chipuri inexpresive, imposibil de reținut (ce se mai strecoară în unele expoziții), care, situate în vecinătatea unei unelte devin „muncitori" (sau eventual și mai precis : constructor, sudor etc.), ori, vădind urme de straie țărănești, pretind a înfățișa colectiviști, șefi de brigadă ș.a. Aici ideea filozofică — noul în viața oamenilor muncii — se materializează nu în viziunea artistică de ansamblu, ci într-un obiect de fapt exterior, neesențial, și de aceea rămîne incomunicabilă, nerostită. Realizarea artistică a unității dintre individual și general e deosebit de dificilă tocmai pentru că ea nu se poate limita la un detaliu, ci trebuie să pulseze în întreaga operă. Artistului nu i se cere să traducă o idee sau alta din limbaj teoretic în limbajul genului. Patosul filozofic al operei decurge tocmai din organicitatea încorporării ideilor în specificul genului respectiv. Deosebit de interesante sînt, în această ordine de idei, unele dintre observațiile făcute de I. Ianoși cu privire la Sadoveanu. Scrierile lui Sadoveanu, remarcă I. Ianoși, nu ar putea fi incluse în ceea ce se cheamă literatură de idei, dar la el „ideile filozofice sînt atribute ale concretului palpabil" [1]. Fără a descoperi o astfel de expresie individuală în care ideile generale să poată deveni solubile, să se afirme, cu alte cuvinte, ca valori nemijlocit artistice, creatorul rămîne în pragul propriilor sale intenții, eșuează în arbitrar, în ostentație neconvingătoare.

Mulți dintre esteticienii care susțin autonomia artei față de gîndire și de concepțiile filozofice sînt ei înșiși adepții unei filozofii care se răsfrînge chiar în aceste afirmații și ale cărei efecte asupra unora dintre artiștii

[1] *I. Ianoși.* „Romanul monumental și secolul XX", București, E.P.L. 1963, p. 432.

occidentali sînt evidente. Este cunoscut, de pildă, că o tendință comună pentru o serie de curente ale filozofiei idealiste contemporane este cea irațională. Ar fi greu să se nege înrudirea dintre iraționalismul filozofic, în diferitele lui variante, și viziunea despre lume a abstracționismului, precum și a altor curente decadente, după cum nu se poate contesta înrîurirea atît de contradictorie, dar puternică, a existențialismului asupra literaturii franceze postbelice.

Bienala de la Paris din 1961 a fost una din principalele treceri în revistă ale produselor acestei arte. Aici au putut fi văzute tablourile „afumate" — realizate cu fumul degajat de niște lumînări aprinse — ale germanului Otto Piene; aici a putut fi privită „sculptura" francezului Martial Raysse, intitulată „Igienă a viziunii nr. 7" și care nu era decît un obișnuit scaun de plajă cumpărat din comerț, pe care se aflau perii de cap, piepteni, săpunuri, o cască de baie, un colac de salvare și alte ustensile de acest fel, cumpărate de asemenea din comerț; aici a fost expusă „sculptura" englezului William Tucker, intitulată simplu „Nr. 37", alcătuită din cîteva bucăți de șină de cale ferată vopsită cu miniu; „tablourile" lui Heimrad Prem, confecționate din pete, bucăți de sticlă și fîșii de ziare, cele trei „sculpturi" ale Carolinei Lee din Chicago, improvizate din sute de cuie sudate cap la cap și intitulate „Marea", „Moluștele" și „Libelula" — și multe altele asemănătoare.

Universul picturii decadente se caracterizează astăzi tot mai mult prin renunțarea la imagine. Haosul liniilor și petelor marchează abandonarea desenului, a compoziției, a gîndirii artistice. În numele unui pretins specific al artei, corifeii abstracționismului rup arta de rațiune pînă într-un asemenea grad, încît o lipsesc de ceea ce constituie cu adevărat specificul ei: imaginea artistică. Fără imagine artistică nu poate exista artă. Lipsa imaginii artistice înseamnă pieirea artei. Tendința spre lichidarea artei este aceea care explică de ce expozițiile alienaților mintali stîrnesc invidia „maeștrilor" abstracționismului. Într-o amplă lucrare științifică (*R. Volmat.* „L'art psychopatologique", P.U.F., 1956), un medic psihiatru francez constată că „fiecare mare expoziție de artă patologică, cea din Londra (1913), Paris (1928), (1929), (1946), New York (1936) sau expoziția inter-

națională din 1950 a ridicat problema raporturilor dintre operele școlilor moderne și arta bolnavilor" (e vorba de bolnavi mintali, alienați. — *P.C.*). Comentînd cea din urmă dintre aceste expoziții, criticul de artă J. Delay scrie: „...Vizitatorii familiarizați cu pictura onirică sau arta abstractă evocau în fața anumitor pînze pe Chirico, Max Ernst, Klee, Chagall, Salvador Dali. Tablourile care stîrneau asemenea comentarii erau opera unor alienați". Un alt critic, M. Ey, e de părere că arta schizofrenicilor realizează idealul suprarealist pe care nici un suprarealist nu-l va putea atinge vreodată dacă nu e el însuși nebun.

Această teamă, și în același timp neputință, de a gîndi, această proslăvire a iraționalismului, care apropie arta de alienația mintală reprezintă, totodată, încercarea de a justifica un subiectivism nelimitat — poartă deschisă spre afirmarea misticismului și obscurantismului.

Prezența încă abundentă în multe săli de expoziții din Occident a elucubrațiilor abstracționiste dezvăluie cu necruțare uniformitatea, monotonia, lipsa de fantezie și de substanță care se ascund îndărătul aparentelor „căutări". În condițiile istorice actuale, lipsa de originalitate este unul dintre simptomele cele mai răspîndite ale descompunerii unei părți a artei apusene, care, și în această privință, împărtășește destinul filozofiei. Spre deosebire de unii moderniști de la sfîrșitul secolului trecut, majoritatea actualilor purtători ai formalismului nu mai oferă nici măcar aparența unor inovații. Suprarealismul repetă pe Marc Chagall, Munch, Kurbin și pe expresioniști; tașismul pe Seurat, Mondrian, pe K. Malevici. Pînă și cimpanzeul Congo e o simplă reeditare a acelui măgar celebru care picta în 1913 la Paris tablouri abstracte. Toate acestea arată că asistăm la un proces adînc, pe care l-am putea numi decadența decadentismului.

În legătură cu teoria și practica decadentismului contemporan trebuie menționat că există o serie întreagă de esteticieni și artiști occidentali, de formație pronunțat burgheză, pe care simpla onestitate profesională îi determină să protesteze împotriva dezmățului actual al artei decadente. Astfel de proteste au răsunat și cu prilejul Congresului internațional de estetică — unele fundamentate din punct de vedere științific, cum a fost cazul esteticianului grec J. Imbriotis, altele neoferind vreo

Scanned with OKEN Scanner

alternativă eficientă, cum a fost cazul esteticianului francez René Huyghe, care în esență cerea o irealizabilă întoarcere la clasicism.

Cu toată complexitatea lor, fenomenele care au loc în zilele noastre în arta occidentală arată că nu există curent artistic care să nu exprime o anumită concepție asupra lumii ; ele arată, mai departe, că aceste concepții filozofice au un rol hotărîtor în determinarea conținutului de idei al operelor respective, unele dintre ele exercitînd o influență nefastă asupra multor artiști occidentali. Afirmînd independența totală a artei față de filozofie, estetica autonomismului nu obiectează, de obicei, împotriva similitudinii de idei dintre anumite curente filozofice idealiste și anumite curente artistice decadente ; ceea ce o preocupă pare a fi mai ales evitarea posibilității ca în anumite opere de artă să se oglindească ideile despre pieirea inevitabilă a orînduirii existente.

O filozofie al cărei țel este evitarea adevărului științific nu poate genera decît o artă al cărei țel este evitarea adevărului artistic. Gîndirea îndreptată împotriva rațiunii naște o artă îndreptată împotriva frumosului.

Filozofia idealistă contemporană, și mai ales ramura ei iraționalistă, poartă o grea răspundere pentru degenerarea artei burgheze contemporane.

Aceasta e încă o confirmare istorică a esteticii marxiste, care, recunoscînd condiționarea socială a artei, vede ca una dintre laturile importante ale acestei condiționări rolul de seamă al ideilor filozofice în creația artistică.

2. *Înarmarea creatorilor cu concepția marxist-leninistă*

Artistului i-au fost întotdeauna necesare instrumente de observație și investigație cu ajutorul cărora să poată trece mai direct de la aparență la esență, de la efect la cauză, de la întîmplare la necesitate. Ideile, la timpul lor înaintate, care au permis marilor artiști ai trecutului să înțeleagă și să redea în opere nemuritoare profilul propriei lor epoci, nu mai sînt suficiente pentru înțelegerea și exprimarea artistică a epocii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Înțelegerea cu adevărat profundă a fenomenelor acestei epoci poate fi obținută cu ajutorul învățăturii marxist-leniniste. Această înțelegere se poate dobîndi însă nu prin buchisirea unor teze generale, ci unind studiul operelor clasice cu studiul documentelor partidului și cu participarea nemijlocită la activitatea practică de construire a vieții noi. Iată de ce asimilarea temeinică, legată de viață a concepției materialist-dialectice, artistul o poate dobîndi numai sub îndrumarea partidului.

Marxism-leninismul, lupta creatoare pentru biruința ideilor lui fecundează arta, o înnoiește, o face să se pătrundă de cele mai măreț idealuri ale omenirii.

Concepția marxist-leninistă reprezintă un ansamblu omogen de idei, care se îmbogățește necontenit prin generalizarea filozofică a noilor fenomene social-istorice și a noilor descoperiri științifice. Tezele de bază ale materialismului dialectic și ale materialismului istoric, programul științific al aplicării lor la realitățile țării noastre exprimat în documentele de partid, exercită o puternică înrîurire atît asupra preocupărilor tematice cît și asupra pozițiilor de pe care artistul soluționează problemele abordate.

„Pentru materialist, ...lumea e mai bogată, mai vie, mai variată decît pare“ [1] — scria Lenin, combătîndu-i pe machiști. Filozofia marxist-leninistă îl ajută pe artist să descopere cît mai mult din infinita bogăție și varietate a vieții. Artistul care cercetează lumea de pe pozițiile filozofice ale proletariatului, cu pasiune, cu dorința de a o schimba, nu e un spectator ostenit al vieții, ci un înflăcărat luptător pentru înfrumusețarea ei. De aceea, viața îl și răsplătește dezvăluindu-și în fața lui mereu și mereu noi bogății din nesecatu-i tezaur.

„E de la sine înțeles că un tablou nu poate epuiza obiectul, că pictorul rămîne în urma modelului său“ [2] — nota Lenin, citîndu-l pe J. Dietzgen. Artistul autentic tinde, în mod conștient sau spontan, spre o cît mai adîncă pătrundere a obiectului său. În această profunzime constă forța oricărui mare artist, inclusiv a acelora care nu au o concepție științifică despre lume. Asimilîndu-și însă materialismul dialectic, înțelegînd fenomenele so-

[1] *V. I. Lenin.* Opere complete, vol. 18, București, Editura politică, 1963, ed. a doua, p. 128.

[2] Op. cit., p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

cial-politice, morale sau psihologice în interdependența, dezvoltarea și necesitatea lor, pătrunzînd spre esența, spre contradicțiile lor lăuntrice, surprinzînd sensul dezvoltării istorice artistul poate scurta în mod conștient drumul care-l desparte de „modelul său".

Însușirea organică a marxism-leninismului nu-l duce pe artist numai la un nou mod de a gîndi, ci la un mod nou de a reacționa *ca artist* față de toate fenomenele vieții.

Cu ajutorul concepției despre lume a proletariatului, artistul poate dobîndi viziunea bogată, complexă a adevărului vieții și datorită talentului poate da acestui adevăr o expresie artistică emoționantă și plină de autenticitate. Marxism-leninismul e dușmanul scolasticii și al schematismului; atunci cînd artiștii noștri făuresc opere schematice, lipsite de viață, una din cauze este insuficienta adîncire a învățăturii marxist-leniniste, lipsa de claritate, aprecierea subiectivistă a unui fenomen sau altul.

Înțelegînd aceste lucruri, artiștii dau o înaltă apreciere sprijinului neprecupețit pe care îl primesc din partea partidului pe tărîm ideologic și filozofic. Maeștrii diferitelor generații își dau seama că ideile marxism-leninismului aduc un suflu înnoitor în creația lor. Astfel, George Călinescu declara: „S-a ivit de mult o știință înaltă a vieții despre care nimeni nu-mi vorbise înainte și care ne învață cum să luptăm împotriva înrobirii muncii și cum, slobozi din fire, să ne sădim o grădină suavă; o știință ce ne arată de asemenea «comme l'uomo s'eterna», cum omul se înveșnicește prin operele sale. Tot mai învăț — conchide el —, mereu voi învăța" [1].

Cu prilejul discuției despre conflict s-au manifestat și unele puncte de vedere — ce-i drept cu totul izolate — care păreau a sugera că asimilarea materialismului dialectic este o sarcină împlinită (ca și cum ar fi vorba de citirea unui anumit număr de cărți teoretice) și că ceea ce lipsește în principal literaturii noastre în prezent este mai multă spontaneitate [2].

---

[1] „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" nr. 1—2 din 1959.

[2] Vezi articolul „Despre generalități și utilitatea lor" de Marin Preda în „Contemporanul" nr. 50 (844) din 14 decembrie 1962.

Scanned with OKEN Scanner

În genere, discuțiile pe tema raportului dintre conștient și spontan în artă se opresc la anumite exemple istorice binecunoscute. E vorba de acele cazuri celebre din istoria artei cînd, deși concepțiile filozofice și politice ale artistului s-au dovedit într-o măsură înapoiate, forța talentului său, înclinația realistă extrem de puternică l-au ridicat la înălțimea la care arta dobîndește putința de a descoperi posibilul în real, de a învesti creația artistică cu capacitatea previziunii. Acestea sînt însă cazuri excepționale. Legea se desprinde nu din ele, nu din aparenta contradicție dintre concepția despre lume și semnificația operei, ci din coincidența acestor doi factori. La rîndul lor, aceste contradicții sînt posibile în legătură cu faptul că reflectarea artistică se bizuie, așa cum am încercat să arătăm, nu numai pe concepția generală a artistului, căreia îi revine un rol considerabil, ci și pe alte însușiri specifice, cum ar fi aportul deosebit de important al fanteziei creatoare, o remarcabilă capacitate de sinteză etc.

Aceste facultăți, existente într-un grad înalt la unii artiști înzestrați cu o excepțional de bogată cunoaștere a vieții și cu un neobișnuit simț realist, au îngăduit ca în anumite opere realitatea să-și găsească o întruchipare artistică profundă, în pofida unor concepții confuze sau relativ înapoiate. Ceea ce caracterizează în acest caz oglindirea realității în opera de artă e spontaneitatea, elementul accidental. De aici modul adeseori straniu în care forța de pătrundere se împletește în astfel de opere cu unele poziții retrograde, naive sau obscurantiste. Consecvența nu poate fi rodul spontaneității, la ea se ajunge numai în mod conștient.

În condițiile în care domină spontaneitatea, „activitatea proprie a omului devine pentru el o putere străină, opusă lui, care îl subjugă în loc ca el s-o stăpînească“ [1]. Astfel de condiții fac ca, atît în selectarea cît și în interpretarea faptelor, artistul să fie condus de întîmplare. Nici în felul acesta nu este exclus ca el să ajungă la reflectarea unor aspecte esențiale ale realității, dar aceasta cu prețul unor uriașe ocoluri și risipe de forțe, numai în mod inconsecvent și numai ca rezultat al îmbinării fericite a unor însușiri excepționale.

---

[1] *K. Marx* și *F. Engels*, Opere, vol. 3, București, Editura politică, 1962, ed. a II-a, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

Concepția marxist-leninistă asupra lumii îl scutește pe artist de asemenea ocoluri, nescutindu-l însă de eforturi creatoare; înzecește — pentru ca să folosim un termen plastic, deși oarecum impropriu — randamentul însușirilor lui creatoare; asigură consecvența, omogenitatea, caracterul unitar al operei lui, sub aspectul poziției generale față de viață; determinînd o abordare a vieții ce tinde la dezvăluirea esențelor celor mai profunde, a cauzelor ultime, solicită în cel mai înalt grad însușirile artistice — fantezia creatoare, capacitatea de sinteză, pasiunea cunoașterii vieții, simțul dezvoltat al realității ș.a.m.d.

La aceste urmări ale ajutorului acordat de partid se referă salutul conferinței pe țară a scriitorilor adresat Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn cînd spune: „Concepția marxist-leninistă, cu care ne-a înarmat partidul clasei muncitoare, ne-a ferit de bîjbîielile sterile și adeseori tragice pe care le-au cunoscut atîția scriitori talentați din trecut, pe care le cunosc încă atîția scriitori înzestrați din țările capitaliste" [1].

Însușirea organică a marxism-leninismului îi formează artistului un anumit fel de a percepe, de a înțelege și de a aprecia realitatea înconjurătoare, faptele, oamenii, evenimentele, precum și propriul său rol în societate.

Dacă ar fi să încercăm a reține cîteva trăsături definitorii ale acestui fel de a gîndi, atunci am sublinia în primul rînd caracterul lui creator. Însușirea filozofiei marxiste îl eliberează pe artist de marile incertitudini ce rod de multe ori, asemenea unui agent corosiv, însăși rădăcina talentului și care pot duce la sentimentul paralizant al inutilității, la scepticism steril, la un pesimism vecin cu desperarea. Artistul care judecă viața de pe pozițiile filozofice ale clasei muncitoare are nestrămutata convingere că militează pentru cea mai nobilă dintre cauze, că alături de această clasă și sub îndrumarea partidului ei îi revine și lui o mare misiune. Arta nu este nici drog pentru nevropați, nici amuzament pentru incurabili bolnavi de „spleen". Ea e o forță de care societatea are nevoie, pe care progresul societății o îmbogățește necontenit și care contribuie, totodată, la realizarea acestui progres.

[1] „Gazeta literară" nr. 6 (403) din 8 februarie 1962.

Scanned with OKEN Scanner

Bogăția și diversitatea de idei a artei noastre fac ca tentativa de a-i descifra implicațiile filozofice să apară temerară. Nu se pot emite în această privință judecăți exhaustive, dar se poate încerca, și trebuie încercată, sublinierea măcar a celor mai însemnate dintre aceste implicații. Asemenea trăsături generale, definitorii pentru arta noastră în ansamblu sau pentru diferitele ei ramuri, s-au conturat din ce în ce mai pronunțat în ultimii ani. Este un merit al criticii noastre literare și de artă de a fi încercat, mult mai frecvent și mai fundamentat științific decît odinioară, anumite generalizări teoretice tocmai pe linia definirii unor trăsături caracteristice ale artei noastre mai ales în privința conținutului său de idei.

Atrage astfel atenția năzuința perseverentă spre o viziune cît mai globală, cît mai cuprinzătoare a vieții — manifestare extrem de însemnată a ceea ce s-ar putea numi gîndire artistică dialectică. În opoziție cu unele tendințe ale artei occidentale de a-și îngusta sfera de preocupări, artiștii care concep lumea în lumina marxism-leninismului lărgesc tot mai mult această sferă. Există o pasiune fertilă pentru dezvăluirea unității largi, adesea greu sesizabile, a contradicțiilor vieții, pentru cercetarea legăturilor profunde, cîteodată imprevizibile, care includ fenomenul aparent izolat într-o amplă simfonie. De aici — în funcție de genuri și inclinații personale — tendința spre sinteze cuprinzătoare, făurite fie prin lucrări de amploare, fie prin aspirația spre rostirea lapidară, spre o mare densitate de idei. Roade artistice ale acestei viziuni dialectice sînt și romanele-cronică și înflorirea remarcabilă a prozei scurte; în plastică, marele interes pentru monumental (asupra căruia vom reveni ulterior) concomitent cu patosul reținut al peisajelor, naturilor statice etc.[1]

Tot pe direcția spre unitate în complexitate se înscriu și strădaniile spre o lărgire a sferei de investigație

[1] S-ar putea aminti în această ordine de idei peisajele din ultima perioadă ale lui Lucian Grigorescu, în care cunoscutei transparențe a vegetației, dezvăluirii unei naturi de miracole gingașe i se adaugă o notă în plus, de încredere, de certitudine, atît de viguros exprimată și în priveliștea stenică a Oneștiului nocturn, realizată de Eugen Popa. Aceasta e o natură de care omul nu se teme, căreia nu i se supune, o natură grandioasă în unitatea ei,

Scanned with OKEN Scanner

artistică, spre cuprinderea cu mijloacele artei a unor fenomene sau zone mai puțin ori de loc frecventate de un gen sau altul. Iată, de pildă, dramaturgia pășind pe tărîmul ficțiunii poetice, dar păstrîndu-și intacte mijloacele cele mai contemporane de expresie („Șeful sectorului suflete" de Al. Mirodan), sau, dimpotrivă, poezia înnobilînd pamfletul, ca în excelentul „Motiv didactic în legătură cu migrația ciorilor", „Fugarul" de Geo Dumitrescu ș.a.m.d.

Asistăm la o remarcabilă îmbogățire intelectuală, pe linia celor mai bune tradiții, a creației noastre artistice. Ciocniri de idei și poziții, dezbateri etico-filozofice, o neostenită aspirație a omului spre conștiința de sine sînt preocupări care se înscriu din ce în ce mai ferm în profilul artei noastre noi. Există — din păcate — și prilejuri cînd interesul pentru dezbaterea de idei se exprimă sub forme în care gestica meditativă stridentă e disproporționată față de conținut. Între afectarea viziunii profunde și realizarea ei apare o adevărată prăpastie — ca în tabloul Ginei Hagiu-Popa, în care un grup de clădiri umile, colorate într-un roșu țipător, poartă titlul surprinzător „La Griviția Roșie", sau ca în „Cazul studentului Lotreanu" de Radu Teodoru, unde dialogul autorului cu propriile-i personaje lasă impresia unei cazne sterile și a unui pas înapoi față de interesanta „Nedec a inimilor".

Spiritul unei meditații militante e prezent îndeosebi în lirică. „Ineditul liricii de astăzi — scrie I. Vitner — este oferit de o adîncire, remacabilă pe alocuri, a marilor idei umaniste și militante ale comunismului, în interpretări de un farmec cert" [1]. Numele poeților noștri, vîrstnici și tineri, care-și asumă în ultimii ani sarcina, foarte complexă, de a rosti cu cuvintele poeziei gînduri

---

ale cărei legi ne apar tot mai limpezi, o natură, ca în versurile lui Beniuc, comunicativă:

„Cînd plîngi sînt cîmpul plin de rouă;
Cînd rizi sînt vesela cascadă
Sînt ție, seara, luna nouă.
Sînt viță, toamna, grea de roadă.
De strigi răspund precum o grotă
Cu vocea-n undă repetată.
Din tot ce spui nu uit o iotă
Chiar dacă mută par vreodată".

[1] „Gazeta literară" nr. 39 (498) din 26 septembrie 1963.

cu adevărat inedite ar putea forma o listă amplă. Semnificația filozofică e un atribut inerent al liricii de toate genurile, dar un atribut direct, al liricii filozofice în care gîndurile poetului sînt mărturisite ca atare. Destinul confesiunii poetice depinde printre altele și de gradul în care ideile exprimate aparțin în același timp și poetului, și gîndirii înaintate a epocii.

Lucrurile se prezintă întrucîtva altfel în alte genuri literare, și este un merit al prozatorilor și dramaturgilor noștri că, dînd o substanțialitate intelectuală sporită multora dintre lucrările lor, îi recrutează pe purtătorii ideilor respective din medii odinioară prea puțin explorate din acest punct de vedere. Gîndirea cutezătoare, înnoitoare, capacitatea de generalizare, perspicacitatea, spiritul asociativ, logica riguroasă, subtilitatea sînt însușiri care — mai ales în proză și teatru — au încetat să fie un fel de podoabă exclusivă a intelectualității. Matei Călărașu și Firimiță din „Zilele săptămînii" a lui D. R. Popescu, Anghel Dobrian din „Ștafeta nevăzută" de Paul Everac și mulți alți eroi ai gîndurilor și ai faptelor, recrutați dintre făuritorii socialismului în industrie și agricultură, aduc în romanele și piesele noastre de teatru acel flux împrospătător, de gîndire adîncă, lacomă, creatoare. În genere construindu-și imaginea din noțiuni „scriitorul poate — cum remarcă Gr. Smeu într-un studiu pe această temă — în virtutea acestui fapt să-și investească opera... cu o amplă încărcătură ideologică" (Gr. Smeu : Contribuția literaturii în educația estetică — Cercetări filozofice nr. 2 din 1962).

Arta noastră este eminamente optimistă. Încrederea în viață, în oameni, în istorie dă și peisajului general al creației noastre artistice acea robustețe, acel colorit generos, acea suculență și vitalitate proprii profilului spiritual al poporului nostru. Evident, aici zugrăvirea artistică are valoare dacă exprimă un optimism constitutiv și într-adevăr filozofic. Problema nu se rezolvă prin folosirea abuzivă a unei anumite categorii de adjective (în poezie), a unei cromatici „luminoase" în plastică sau prin zămislirea unor eroi al căror optimism se rezumă la faptul că le place să trăiască bine și de aceea se feresc de greutățile vieții, preferînd să le cedeze celor din jur. În măsura în care nu corespunde unei viziuni adînci a artistului, intenția de optimism se întoarce împotriva ei

însăși. Optimismul autentic nu e cîtuși de puțin o stare euforică, ci una militantă ; sentimentul care-l alimentează nu e saţietatea, ci combativitatea, îndîrjirea ; situaţiile care-l caracterizează nu au ca trăsătură predominantă tihna, suficienţa, ci ciocnirea, asaltul împotriva greutăţilor, neîmpăcarea — profund dialectică — cu ceea ce este şi n-ar trebui să fie, scrutarea infatigabilă a ceea ce trebuie să fie şi va fi. Există şi cazuri cînd unii creatori, pornind de la dorinţa îndreptăţită de a protesta împotriva abuzului de trîmbiţe, talgere şi timpane, practicat de alţii, împrumută (verbul pare a fi cel mai nimerit) un ton crispat, tenebros, ajung la un soi de flirt cu scepticismul, cochetează cu tot felul de ciudăţenii etc. Combătînd un mod de exagerare prin altul, asemenea creatori fug de un gen de artificiozitate, dar nimeresc în altul.

Punctul în care se polarizează cu cea mai mare forţă urmările însuşirii concepţiei materialist-dialectice despre lume în creaţia noastră artistică îl reprezintă eroul ei principal : constructorul socialismului. În centrul artei stă omul — universul uman sau umanizat. Omul este — în multiple înţelesuri — finalitatea artei, dar fericirea lui reprezintă în acelaşi timp ţelul întregii activităţi materiale şi spirituale în orînduirea noastră. Socialismul eliberează într-un grad superior energia firească cu care arta tinde spre întruchiparea omului. S-ar putea spune că, situîndu-l pe om în centrul vieţii sociale, orînduirea socialistă se conformează şi unei legi esenţiale a artei (în opoziţie cu orînduirea capitalistă, în care valorile materiale fetişizate le neagă pe cele umane, în care omul este un simplu instrument al producţiei sociale al cărei ţel e profitul). Aceste schimbări explică şi restrîngerea sferei tragicului în viaţă şi în artă, precum şi anumite modificări ale acestei categorii. Fertilitatea artistică a vieţii în socialism decurge şi din manifestarea directă, nemistificată, a raporturilor umane ca atare. Explicarea apariţiei unor noi calităţi în zugrăvirea eroului artistic exclusiv prin concepţia filozofică marxist-leninistă a creatorilor ar fi, prin urmare, insuficientă. Principala cauză — cauza ultimă — a acestui fenomen o aflăm în noua realitate socială. Dar fără înţelegerea adîncă a acestei realităţi, progresele artistice sus-amintite ar fi imposibile.

În dobîndirea unei adînci cunoașteri a vieții, un rol hotărîtor revine înarmării artiștilor cu concepția științifică despre lume. Una dintre ideile cele mai revoluționare ale materialismului istoric este aceea despre rolul maselor.

Marxism-leninismul îl ajută pe artist să înțeleagă rolul celor ce muncesc — în primul rînd al proletariatului — și în condițiile cînd forțele dominante ale orînduirii sociale se silesc să nege acest rol.

Deschizînd larg porțile spre lumea lăuntrică și faptele omului muncitor, această concepție acționează asupra artei într-un centru vital al ei. Într-adevăr, prin elaborarea unui anumit tip de erou, arta fiecărei epoci își afirmă cel mai nemijlocit idealul său estetic, se definește pe sine. Mai ales în zugrăvirea omului se manifestă modul cum arta reflectă problema filozofică a raportului dintre societate și individ. Unul dintre aspectele cele mai strălucite ale profunzimii geniului eminescian îl reprezintă tocmai virulența cu care a înfierat primejdia mutilării spirituale a omului, statornicia cu care — fără a ajunge la o soluție de natură socială — poetul a afirmat necesitatea și posibilitatea păstrării celor mai înalte însușiri umane în pofida influenței dizolvante a epocii. În ideile și sentimentele umane pe care le exprimă, arta marchează cel mai evident sudura dintre etic și estetic.

În eroul artistic sînt definite cel mai limpede coordonatele universului uman. De aici și legătura directă dintre concepția filozofică generală a artistului și modul de a zugrăvi omul.

Această legătură directă apare cu toată evidența, de pildă, în tipologia umană vehiculată de literatura existențialistă. Filozofia existențialistă pornește de la premisa că omenirea e absurdă. Această absurditate nu ține însă de anumite forme istorice, ci e o stare inalienabilă a societății. Performanța supremă a rațiunii constă în recunoașterea acestei situații și, ca urmare, a propriei sale neputințe. De aici și trăsătura dominantă a eroului literar existențialist (mai ales camusian) : desperarea paralizantă, împletită cu zvîcnirile unei amare lucidități. Singurătatea și sentimentul eșecului inevitabil sînt însoțitorii acestui tip uman chiar și în clipele sale de răzvrătire. Individul e opus societății, ambianța socială supune unui proces de coroziune însăși substanța lui

umană. Meursault, eroul romanului „Străinul" de Camus, este poate figura cea mai reprezentativă pentru acest tip de personaj literar. Rătăcit, dezolat, încolțit, inaccesibil — prin deznădejde — oricăror criterii morale, el asistă cu o impasibilitate obosită la cele mai puternice solicitări ale vieții : moartea mamei, iubirea, prietenia, crima pe care o săvîrșește, judecata tribunalului. Pînă la urmă, Camus nu recunoaște decît „o singură problemă filozofică cu adevărat serioasă : sinuciderea".

Spaima și suspiciunea sînt — printre altele — și trăsături definitorii ale eroului lui Tenessee Williams (de pe o poziție protestatară, critic-umanistă). „Oamenii sînt umili și speriați și se simt vinovați — scrie el. — Așa sîntem noi toți, oricît ne-am strădui să părem altfel. În consecință, ne interesează caracterele de pe scenă care împărtășesc rușinea și spaima pe care încercăm să le ascundem". Mai puțin încîntat de propriile-i tare, mai agitat, cu un puternic accent anticonformist, dar cu o „mînie" aproape la fel de sterilă, apare eroul „furioșilor" britanici, și în special cel al dramaturgiei lui Osborne.

În opoziție cu tipul de erou artistic dezrădăcinat și izolat, apare eroul artei noastre, aparținînd celor mai largi pături sociale și avînd, ca atare, cea mai largă sferă reprezentativă. În locul rupturii tragice dintre individ și societate, acest erou se definește tocmai prin valoarea socială a acțiunilor sale individuale, prin caracterul său tonic decurgînd din conștiința însemnătății obștești a propriei sale creații. Socialismul îi unește pe indivizi deschizîndu-le orizontul fabulos al activității istorice conștiente. Oamenii se pozitivează, căci sînt solicitați prin ceea ce există mai valoros în individualitatea lor. Afirmarea socială se înfăptuiește în concordanță cu calitățile umane, și nu cu prețul anihilării lor. Importanța înțelegerii profunde și reflectării acestor realități în figura eroului artistic e legată și de faptul că pe această cale arta acționează cel mai direct asupra conștiinței umane.

Afirmarea unui tip uman superior reprezintă una dintre caracteristicile esențiale ale artei noastre, unul dintre succesele ei cele mai strălucite. Geneza acestui tip se explică prin superioritatea orînduirii noastre, prin viziunea filozofică a artiștilor, dar și prin existența anumitor tradiții. Eroii durabili (mai ales ai literaturii)

creați în trecut se caracterizează în special prin refuzul sau neputința de a se adapta normelor de viață dominante. În tipologia noastră literară din trecut nu există — ca realizări artistice valoroase — învingători demni de admirație, ci profitori sau învinși. Contrastul dintre puterea socială și valoarea umană caracterizează asemenea personaje ca Lică Trubadurul, Stănică Rațiu, Luminăraru și alți descendenți direcți ai lui Păturică. Inadaptabilii sau înfrînții populează — cu deosebiri pronunțate de la un autor la altul — lumea sadoveniană, paginile lui Cezar Petrescu, Brătescu-Voinești ș.a. Respingerea modului de viață dominant apare uneori ca o atitudine de ordin strict moral : chiar dacă printr-un accident eroul dobîndește virtuțile materiale respectate de societate, el continuă să refuze implicațiile morale ale acestei schimbări de situație (vezi Spirache din „Titanic vals", Chirică din „Omul cu mîrțoaga" etc.).

Un alt filon valoros al tradiției îl reprezintă interesul major al celor mai de seamă înaintași pentru eroul popular.

Marii artiști realiști ai trecutului nostru au simțit o atracție irezistibilă spre viața poporului. Eminescu, Grigorescu, Creangă, Enescu, Rebreanu, Sadoveanu, Arghezi și atîția alții au oferit prin opera lor mărturia nepieritoare a forței cu care viața poporului îi atrage și îi inspiră pe marii creatori. Adeseori această înclinație s-a transformat la unii mari artiști în sentimentul că însăși personalitatea lor artistică e plămădită din viața maselor, că prin creațiile lor grăiește poporul care i-a născut.

Acest sentiment nobil și spontan al soliei populare pe care o poartă opera capătă un fundament puternic și e străbătut de o lumină adînc lămuritoare la artistul înarmat cu învățătura marxist-leninistă. Înclinația spontană spre zugrăvirea eroului de rînd ca exponent al năzuințelor și virtuților populare e călăuzită, susținută și îndrumată cu fermitate de înțelegerea științifică a rolului hotărîtor pe care-l îndeplinesc masele populare în istorie și mai ales în societatea socialistă. Ajutîndu-l

Scanned with OKEN Scanner

pe artist să-și asimileze învățătura marxist-leninistă, să înțeleagă rolul maselor, misiunea istorică a proletariatului, partidul îi pune la îndemînă un instrument înzestrat cu o uriașă forță de pătrundere.

O transformare calitativă în exprimarea artistică a rolului maselor populare apare acolo unde este vorba de poziția față de „eroul de rînd". Tovarășii căprarului Gheorghiță sînt cuceritori prin firescul, înțelepciunea și bunul lor simț — trăsături atît de tipice pentru fizionomia psihică a poporului nostru — dar cititorul resimte față de acești eroi sadovenieni un amestec de compasiune și respect în care, nu arareori, simțămîntul de compasiune primează. Acestor virtuți, eroul unui alt război, Mitrea Cocor, le adaugă demnitatea, neîmpăcarea cu rînduielile burghezo-moșierești, un tumultuos și inepuizabil spirit revoluționar. Drumul e uriaș: de la victimă la luptător, de la resemnare amară la cutezanță înaripată, de la robul sortit parcă unei suferinți fără tămadă la năzuința irezistibilă spre o orînduire nouă, cu adevărat umană. Același drum îl străbatem trecînd de la Ion la Mitru Moț, de la minerii deznădăjduiți ai lui Carol Ardeleanu la Anton Nastai ai lui Davidoglu, de la eroii mahalalei sordide ai lui G. M. Zamfirescu la acea Cale a Griviței pe unde au trecut Mareș, Dumitrana, Niculescu, de la țăranul descărnat și cu ochi de martir al lui Băncilă la recentul țăran al lui Vida Géza.

În universul lăuntric al eroului popular, artistul contemporan caută, atras cu o forță irezistibilă, în primul rînd acele trăsături care fac din muncitor, țăran sau intelectual, un făuritor conștient al istoriei. În epoca noastră, cînd masele de milioane pășesc cu hotărîre sub steagul socialismului, ceea ce îl impresionează în primul rînd pe artistul care se apropie de eroul contemporan din țara noastră este caracterul profund conștient al activității acestuia. Vorbind despre cunoscutu-i „Portret de muncitor", Alexandru Ciucurencu povestește cum și-a cunoscut modelul la rafinăria din Cîmpina: „M-a impresionat — declară pictorul — atitudinea *conștientă* (sublinierea noastră. — *P.C.*), vigilența lui, grija lui față de bunul poporului dobîndit cu atîta luptă și sacrificiu" [1].

[1] „Arta plastică" nr. 2 din 1961.

Scanned with OKEN Scanner

Este evident că asemenea coordonate morale ale eroului popular sînt în mod esențial legate de noile condiții social-istorice din țara noastră. Aici compasiunea nu mai ocupă nici un loc. Eroul din masă nu mai e o victimă, ci un luptător care deține certitudinea victoriei. Nu poza exterioară — supradimensionarea bicepșilor, efortul fizic nefiresc (și de altfel cu totul netipic în perioada luptei pentru tehnica cea mai avansată) sau asprimea căutată a chipului, care frizează uneori uscăciunea, convenționalul și vidul lăuntric — nu asemenea „efecte" demonetizate pot sugera în pictură caracteristicile eroului contemporan. Aici artistului i se cere pătrundere vie, apropiere plină de dragoste și de căldură, încredere adîncă față de acest erou grandios și totodată modest al zilelor noastre — omul muncii. Aceasta e calea zămislirii unor portrete emoționante, convingătoare ce vor mișca inimile și vor rezista anilor.

Iar dacă Ciucurencu — precum atîția alții — reține cu prioritate, în cursul acestei apropieri, calitatea de om conștient a muncitorului petrolist, fără îndoială că înțelegerea materialist-dialectică a rolului maselor joacă un rol apreciabil în această ierarhizare a trăsăturilor morale ce se desprind din tabloul lui.

Semnificativă în această privință a fost Expoziția de portrete deschisă la București cu prilejul celei de-a 40-a aniversări de la crearea Partidului Muncitoresc Romîn. Acolo au fost expuse picturi și sculpturi realizate de artiști aparținînd mai multor generații. Dar de la muncitorul lui Catargi pînă la acela al lui Mihai Danu, lucrările valoroase prezentate în expoziție au purtat vibrația acestei noi realități, care este omul muncitor, stăpîn în țara lui, realitate reflectată în mod profund și multilateral în conștiința artiștilor, în sensibilitatea lor.

Înflorirea portretului în plastică e una din manifestările cele mai nemijlocite ale constituirii noului erou artistic. Totodată, ea indică adîncirea atitudinii meditative a artistului față de contemporanii săi. Biruințele plasticii noastre în acest gen de mare exigență sînt confirmate de popularitatea — inimaginabilă în trecut — pe care au dobîndit-o lucrări ca „Mihail Sadoveanu" de Corneliu Baba, „Ana Ipătescu" de Al. Ciucurencu, „George Enescu" de Gheorghe Anghel și multe altele. În portret, și chiar în portretul utilizat ca element al

Scanned with OKEN Scanner

compoziției, capătă o pondere maximă poziția artistului de gînditor sensibil.

Înfățișarea eroului contemporan în literatură se înscrie, de asemenea, pe o traiectorie ascendentă. Principalul progres în acest sens se materializează în aprofundare, într-un spor de autenticitate. Destul de mulți eroi literari — mai ales dintre cei făuriți într-o perioadă mai îndepărtată — s-au dovedit insuficient de viabili. Alcătuiți din trăsături relativ puține și relativ asemănătoare, ei s-au arătat insuficient de diferențiați. Transformați în convenții sociale abstracte, aceștia n-au putut pătrunde în viața spirituală a cititorilor pentru că le-a lipsit individualitatea și, prin urmare, tonusul vital. Acestea erau personaje ilustrative, construite conform unor scheme prefabricate, ivite dintr-o insuficientă experiență de viață și dintr-o înțelegere încă nebuloasă a faptelor ei.

Nu se poate contesta că în ultimii ani literatura noastră de diferite genuri folosește în construirea eroilor săi instrumente mai sensibile și mai perfecționate. Numeroase personaje literare au dobîndit acea condiție „sine qua non" a recunoașterii lor: individualitate, și, ca atare, însușirea de a trăi. Poate că literatura noastră nu a creat încă acea figură eroică nemuritoare pe care o cere cu îndreptățire actualitatea. Poate că ea nu a înălțat un pisc uriaș, dar a creat premisele făuririi lui pentru că în zugrăvirea eroului contemporan s-a ridicat în ansamblul ei la un nivel superior față de primii ani ce au urmat eliberării. Ea a creat personaje vii, convingătoare și viguroase, care nu s-au mai oprit la periferia conștiinței cititorilor, ci au pătruns în adîncurile ei, devenind prieteni prețuiți a sute de mii de oameni. Acesta e cazul lui Anton Filip, lui Mitru Moț, lui Bucsi Karoly, lui Cerchez ș.a.

Forța eroilor literari realizați constă în capacitatea lor de a cuprinde contradicția dialectică dintre trăirea individuală și implicațiile ei generale. Tocmai întemeiați pe această rodnică unitate de contrarii putem vorbi cu tot atîta dreptate și despre neasemănarea dintre acești eroi, și despre acele trăsături fundamentale ce îi apropie și constituie laolaltă profilul „eroului contemporan". Literatura noastră recentă — așa cum s-a arătat cu diferite prilejuri — e populată de oameni conștienți, dar nu

Scanned with OKEN Scanner

suficienți. Ceea ce-i caracterizează din punct de vedere obiectiv e atitudinea conștientă față de marile probleme ale vieții; ceea ce-i caracterizează din punct de vedere subiectiv e năzuința insaturabilă spre o conștiință mereu mai bogată, păstrarea permanentă a perspectivei. La un moment dat, Ciocîlteu din „Îndrăzneala" lui Gh. Vlad are motive serioase să devină — bineînțeles în felul său — un soi de erou existențialist, împovărat de sentimentul eșecului: nevasta îi moare, cuptorul i se dărîmă, organizația de bază are rețineri față de el. Dar Ciocîlteu rezistă, *îndrăznește* să reziste: el știe că lucrurile nu se pot opri aici. Situația se inversează: cuptorul devine o cauză colectivă, organizația de bază îl primește candidat de partid, însuși primul secretar al raionului îl felicită. Ciocîlteu e un învingător, dar această idee ocupă un loc secundar în conștiința de sine a eroului. El nu se oprește spre a-și savura triumful, ci cotește din mers spre explorarea altor ținuturi, în care îndrăzneala lui și a tovarășilor săi de a-și transforma viața va găsi obiectul cel mai propice. Perspectiva istorică invadează viața individuală. Eroii noștri (cum scrie un critic) „învață bucuria" izbînzilor care confirmă valoarea lor umană. Și Ion al lui Rebreanu izbîndea în felul său, dar negîndu-se pe sine ca om, și de aceea fără bucurie, cu un apăsător sentiment de culpabilitate nerecunoscută. Bucuria eroului contemporan e sub acest aspect inedită și tocmai de aceea greu de zugrăvit. E cu atît mai bine cînd ea nu devine un sentiment paralizant, lînced: avem de-a face cu o bucurie neastîmpărată, generatoare de avînturi noi.

Nu e greu de observat legătura dintre această comportare îndreptată în mod organic împotriva suficienței închistate și înțelegerea dinamică a eroului literar. Ritmul accelerat al istoriei se traduce în rapiditatea și adîncimea cu care se transformă făuritorii ei, în dimensiunile potențial infinite ale acestei transformări. Înfățișarea unor personaje finite, pe care nu ni le mai putem imagina evoluînd în afara datelor cunoscute — adică a unor segmente de personaje — reprezintă una dintre greutățile actuale în calea zugrăvirii eroului literar. „Acest om — scria cu bună dreptate Paul Georgescu referindu-se la un asemenea tip de erou — nu poate evolua fie pentru că, sumă a virtuților, nu mai are

spre ce tinde, fie pentru că, sumă a viciilor, nu conține elementele pozitive necesare unei posibile redresări" [1]. Între tendința iconografică și cea de a-l încărca pe erou cu tare absurde (spre a-l face mai complex) există o comuniune care constă în înțelegerea deficitară a proceselor reale.

Unii creatori încearcă să compenseze insuficienta cunoaștere a eroului contemporan prin punerea lui în tot felul de situații neverosimile, dar cît mai senzaționale. Aici dramatismul interior, care cere o cercetare în adîncime, e înlocuit prin dramatismul exterior al unor situații neverosimile sau forțate. Se pot aminti în această ordine de idei episodul căsătoriei lui Mareș — eroul principal din „Șoseaua Nordului" —, abuzul de descriere a torturilor la care erau supuși comuniștii arestați de către siguranța burghezo-moșierească (din filmul „Zidurile au amintiri") etc.

În discuțiile ce se poartă cu privire la eroul literar, un aspect asupra căruia se revine stăruitor este cel al construirii unor figuri tipice pentru diferite categorii de oameni. Există un punct de vedere comun, care constă în aprecierea succeselor din ultima perioadă. Există, de asemenea, un punct de vedere mai divergent, care constă în sublinierea carențelor. Darea de seamă la Conferința pe țară a scriitorilor atrăgea, de pildă, atenția că „eroii romanelor și nuvelelor noastre au rămas însă în urmă față de muncitorii înaintați, fruntașii producției, ajunși adesea la înalte cunoștințe tehnice, cu o adevărată sete de cultură, față de țăranii colectiviști, brigadieri cu realizări admirabile, gospodari și organizatori pricepuți, față de atîția activiști de partid și de stat, oameni simpli care îndeplinesc cu abnegație dificile sarcini obștești" [2]. Mustrările sînt justificate, dar, fără a se minimaliza meritele recunoscute, ele n-ar fi trebuit poate să ocolească dramaturgia, gen care trăiește integral prin eroii pe care-i creează. Mulți eroi admirabili ai literaturii noastre aparțin clasei muncitoare prin biografie — prea puțini sînt însă muncitorii zilelor noastre care trăiesc nemijlocit viața de uzină și

[1] „Gazeta literară" nr. 44 (451) din 1 noiembrie 1962.
[2] „Gazeta literară" nr. 4 (411) din 28 ianuarie 1962.

care să fi făcut obiectul unor creații memorabile [1]. De la familia Arjoca, de la Nastai și de la Spiridon Biserică, muncitorul contemporan, surprins în raport cu munca sa creatoare, n-a păşit decît cu timiditate pe scenele noastre. Deşi s-au depus silințe incontestabile, situația nu e radical diferită nici în roman.

Figura actuală a comunistului a început în ultimii ani să se bucure de o atenție tot mai susținută. Încercările întreprinse au mers de multe ori pe o direcție retrospectivă. Se menține încă procedeul răspîndit de a-i pune pe comuniști să rezolve conflicte la care nu participă cu toată personalitatea lor, intervenind oarecum din afară. (Vezi, pentru ca să luăm tot exemple din dramaturgie, „Îndrăzneala" de Gh. Vlad, „Explozie întîrziată" de P. Everac, „Secunda 58" de D. Dorian, „Febre" de H. Lovinescu, „Prietena mea Pix" de V. Em. Galan, într-o anumită măsură „Noaptea e un sfetnic bun" de Al. Mirodan ș.a.). Rezultatul: de multe ori comuniștii — care au un rol decisiv în rezolvarea problemelor — rămîn în afara focarului principal al acțiunii cel puțin o bună bucată de vreme [2]. De aceea, individualizarea lor e palidă; de aceea viața lor lăuntrică, în măsura în care este explorată, se determină ca un factor secundar în funcție de a altora, și nu ca factor principal, care exercită o influență decisivă asupra celor din jur. Există în felul de a concepe figura comuniștilor un excedent de sfaturi și un deficit de acțiune. Eroii respectivi au tendința să raționeze mult (la inițiativele altora), dar să acționeze puțin (din inițiativa lor). Preocupările lor intime, frămîntările lor personale sînt disimulate sau întrezărite cu totul colateral.

Dorința de mai bine — și deci discuția critică — e legitimă. Ea nu reduce cu nimic meritul creatorilor noș-

---

[1] Ne referim la muncitorul care lucrează nemijlocit în producție și nu la aceia pe care îi cunoaștem după ce au fost promovați în diferite funcții. Deși acțiunea se desfășoară în preajma (sau chiar înăuntrul) unor mari uzine, astfel de eroi nu apar de loc în „Noaptea e un sfetnic bun" sau îndeplinesc o funcție cu totul episodică în „Ștafeta nevăzută" de P. Everac.

[2] Aprecieri ca, de pildă, „...rămînînd exemplu de umanitate eroul comunist devine personajul central al acțiunii, în jurul căruia se organizează subiectul" (*M. Novicov*. „Chipul luptătorului comunist în proza contemporană", București, E.P.L. 1961, p. 125) nu sînt de natură să stimuleze înlăturarea deficiențelor existente",

tri, care, ajutați de partid, au ajuns la o înțelegere matură a vieții contemporanilor lor. Problemele realității noastre socialiste formează stratul fundamental al conștiinței eroului făurit de ei. Universul lăuntric al acestui erou, acțiunile sale apar într-o conexiune multilaterală cu sensul curentului istoric în care se integrează și pe care-l accelerează.

Acest nou conținut de viață, sentimente și idei determină cerința găsirii unor forme adecvate. Înțelegerea marxist-leninistă a transformărilor ce au loc în viața și conștiința poporului generează necesitatea căutării, descoperirii, verificării și desăvîrșirii unor noi mijloace de expresie artistică pe care tradiția clasică nu ni le-a lăsat moștenire pentru că în fața acestei tradiții nu s-au pus niciînd problemele epocii noastre.

3. *Arta în lupta dintre nou și vechi*

În întreaga sa activitate privind problemele artei, partidul a respectat cu perseverență indicația leninistă privind particularitățile acestui domeniu și — ca atare — necesitatea elaborării unor metode adecvate de îndrumare. Una dintre aceste metode a fost și este stimularea discuțiilor largi purtate de creatori, de critică și de public în jurul celor mai importante probleme de creație într-un moment sau altul. Asemenea discuții au permis confruntarea a numeroase opinii, abordarea multilaterală a problemelor respective și au contribuit în mod considerabil la statornicirea caracterului democratic al vieții noastre artistice.

O privire retrospectivă asupra celor mai importante discuții desfășurate în anii care au urmat Congresului al III-lea al P.M.R. dezvăluie faptul îmbucurător că numeroși artiști și critici și-au pus cu multă seriozitate problema căilor de dezvoltare a artei în această nouă etapă istorică.

Într-adevăr, atît dezbaterea cu privire la conflict cît și cea despre raportul tradiție-inovație au fost purtate din unghiul acestei aprecieri științifice, manifestîndu-se — desigur, nu întotdeauna cu aceeași eficiență — dorința de a se descoperi căile prin care arta poate

participa cît mai activ la lupta dintre nou și vechi. O primă caracteristică a acestor dezbateri o constituie tocmai acuitatea temei pentru dezvoltarea literaturii (și în genere a artei) în noul context social istoric, spre deosebire de alte discuții mai vechi, stîrnite oarecum artificios, în jurul unor probleme nebuloase prin însăși definirea lor (de exemplu discuțiile despre spiritul „modern").

Dezbaterea despre conflict și cea despre raportul dintre tradiție și inovație sînt organic legate între ele. Ambele abordează — din unghiuri diferite — aceeași problemă vitală pentru progresul creației literar-artistice: spre care laturi ale realității în devenire trebuie să-și îndrepte cu precădere atenția creatorii de artă pentru a surprinde noul în ipostazele sale cele mai esențiale și care sînt mijloacele cele mai adecvate pentru exprimarea acestor fenomene într-o ramură sau alta a artei?

Discuția despre conflict a stimulat interesul creatorilor pentru studierea profundă a actualității sub aspectele sale cele mai specifice. În ce privește contribuția teoretică, unul dintre principalele rezultate ale acestei discuții pare a fi lămurirea mai deplină a unității dialectice dintre psihologic și social. Unii dintre preopinenți au pornit de la ideea, mai mult sau mai puțin explicitată, că mutarea conflictelor principale în zona conștiinței cuprinde primejdia alunecării spre psihologizare gratuită sau spre idilism. Conflictul etic — se spunea în același timp — reprezintă sursa principală a inspirației literare și artistice în noua etapă (oferindu-se ca exemplu proza lui Marin Preda, N. Velea ș.a.). Oponenții atrăgeau atenția că acest mod de abordare a problemei implică pericolul unei denaturări a eroului contemporan. Apare — se spunea — un fel de goană după „conflicte etice", care identifică conflictul social cu dilema morală, care duce la „conflicte calme" [1], (în fapt,

[1] În paranteză fie zis, locuțiunea „conflict calm" apărută în „Gazeta literară" din 22 noiembrie 1962 sub semnătura lui Marin Bucur reprezintă o contradicție în termeni. Valoarea teoretică a oricărei dezbateri crește și în funcție de precizia noțiunilor — mai ales a celor fundamentale — cu care se operează. Unele imprecizii pot decurge și din utilizarea expresiei „etic" — participanții la discuție acceptînd în mod unanim formula „conflict etic". Prin

la abandonarea, la ocolirea conflictului propriu-zis). Reversul acestei goane sînt eroii chinuiți, prăbușiți într-o incurabilă fervoare a propriilor lor drame sufletești.

Chemarea către o investigare mai adîncă, mai sistematică a peisajului sufletesc al contemporanilor — și mai cu seamă a aspectelor lui morale — este justificată și pozitivă, excluzîndu-se, bineînțeles, orice interpretare limitativă, dogmatică. În acest sens sînt binevenite avertismentele împotriva pericolului real de izolare a psihologicului de social, de introspecție gratuită, artificioasă. Desigur, asemenea alunecări, în măsura în care s-au ivit, pot fi imputate nu temei, ci modului de abordare, tratare, rezolvare.

Contradicțiile universului moral aparțin realității zilelor noastre. Ele marchează procesul formării și dezvoltării noii conștiințe a maselor, desfășurîndu-se — ca atare — în forme noi și pe o treaptă superioară. O particularitate a acestor contradicții o reprezintă faptul că vechiul nu se înfățișează ca atare, el apare adeseori în veșminte amăgitoare, atribuindu-și tocmai caracterul a ceea ce neagă. De aici cerința observării temeinice a fenomenului de către artist, nevoia unei meditări profunde asupra lui, de aici marea responsabilitate cetățenească pedagogică și artistică a opțiunii creatorului.

În trecut atenția acordată de către unii artiști universului moral al eroului a dus de multe ori la un gen de psihologism a cărui funcție era aceea de a oferi un refugiu față de viața socială [1]. Orînduirea burgheză, care fetișizează categorii întregi ale vieții materiale, generează și tendința de mistificare a vieții psihice. În socialism crește posibilitatea și totodată necesitatea zugrăvirii adecvate, cu mijloacele artei, a raportului dintre psihologic și social. Ceea ce, evident, nu se în-

---

etică se înțelege în modul cel mai obișnuit știința care studiază morala. Chiar dacă putem conferi noțiunii „etic" o accepție mai largă (ceea ce de altfel e discutabil), termenul „moral" rămîne în orice caz mai precis și mai puțin susceptibil de interpretări vagi. Dificultățile clarificării raportului dintre psihologic și social arată că nu ar fi rău ca la asemenea discuții să participe în afara creatorilor și a criticilor de specialitate și reprezentanții altor domenii: filozofi, esteticieni, psihologi etc.

[1] Vezi în această privință articolul Verei Călin din „Viața românească" nr. 12 din 1958.

deplinește prin confecționarea unor personaje-difuzoare, menite să ilustreze unul dintre cele cîteva tipuri-șablon de „situații sufletești", și nici prin aducerea tuturor personalităților creatoare la un numitor comun în ce privește înclinațiile și procedeele. Mai multă atenție pentru dinamica vieții morale a contemporanilor nu înseamnă, de exemplu, că Titus Popovici, mînuitor prețuit al prozei obiective, trebuie să-și apropie predilecția pentru incursiuni analitice a lui Marin Preda.

Explorarea eficientă a teritoriului moral reprezintă de fapt tentativa temerară de a căuta ciocnirea dintre nou și vechi în formele ei de manifestare cele mai greu detectabile. Tocmai aspirația de a lămuri specificul contribuției pe care o poate da arta pentru biruința noului și înfrîngerea vechiului pe planul conștiinței reprezintă elementul care unește discuțiile despre conflict și cele despre tradiție și inovație.

Dacă dezbaterea despre conflict s-a referit — în imensa majoritate a cazurilor — la literatură și îndeosebi la roman sau la proza scurtă, cea despre tradiție și inovație i-a cuprins și pe plasticieni, compozitori etc. E de presupus că acest interes mai larg decurge din împrejurarea că tema propusă de astădată privește atît principiile permanente ale dezvoltării artei, cît și o multitudine de probleme practice arzătoare ale creației artistice din zilele noastre. Această discuție (pe care însăși viața a făcut-o și o va face necesară mereu) a reamintit, în legătură cu un bogat material faptic, un adevăr ce se cerea a fi repetat : respectul tradiției nu înseamnă imitarea confortabilă a vechilor maeștri, iar spiritul inovator nu înseamnă abandonarea tuturor cuceririlor anterioare. Un merit de seamă al acestei dezbateri este acela de a fi subliniat ideea — extrem de importantă la momentul respectiv — că confuzia dintre inovație și căutarea unui limbaj nou reprezintă o eroare, că inovația autentică se constituie pe temelia unor descoperiri ce privesc în primul rînd conținutul de idei.

Atît dezbaterile teoretice cît și unele manifestări ale practicii artistice au arătat că înclinația de a se limita cîmpul căutărilor inovatoare la limbaj nu reprezintă un fenomen izolat. Marcînd sterilitatea unor astfel de căutări, salutul adresat de C.C. al P.M.R. conferinței pe țară a Uniunii artiștilor plastici menționa că artei realist-

socialiste „îi sînt străine însă inovațiile privite ca un scop în sine, tendințele formaliste, deformările împinse la absurd, imitarea diferitelor curente și școli artistice, cît și platitudinea și cenușiul, redarea naturalistă a realității, pentru că acestea duc la consumarea sterilă a talentului, răpesc operei de artă forța emoțională" [1].

Plastica noastră nouă — pentru ca să ne menținem la exemple din această ramură — a dovedit în mod strălucit, în repetate rînduri, capacitatea de a asimila în mod creator tradițiile de autentică valoare, de a făuri opere durabile, de înaltă ținută artistică, prețuite atît în țară cît și peste hotare. Aici s-ar putea cita numeroase lucrări zămislite de reprezentanții tuturor generațiilor, dar s-ar putea remarca în același timp și unele — ca să zicem așa — magistrale ale dezvoltării artei noastre plastice. Compoziția și portretul, de pildă, reprezintă în pictură genuri cultivate cu o fertilitate superioară, și dacă cineva s-ar încumeta să facă un inventar al marilor noastre succese din ultimul deceniu, desigur că portretele și lucrările compoziționale ar ocupa locul principal (ceea ce, bineînțeles, nu ar micșora cu nimic meritul lucrărilor de valoare ce aparțin altor genuri). Dar compoziția și portretul sînt totodată genurile în care s-au realizat multe dintre cele mai semnificative opere ale maeștrilor noștri din trecut: multe tablouri ale lui Grigorescu și Aman, Luchian și Rozenthal și ale multor altor înaintași stau mărturie în această privință.

Pasiunea pentru compoziție și portret răspunde, așadar, unor cerințe specifice ale vremurilor noastre: zugrăvirea complexă a vieții, a evenimentelor și a eroilor acestor evenimente. Această pasiune constituie, totodată, rodul unor tradiții fertile, ea dezvăluind faptul că cultivarea stăruitoare a acestor genuri marchează perioadele de avînt din dezvoltarea picturii noastre realiste. Desigur, în pictura realist-socialistă apar viguroase trăsături noi proprii, ca, de pildă, tendința spre economie de mijloace, spre sinteze ample etc.

Poziția oscilantă a unor pictori în problema tradiției și inovației, pricinuită de insuficienta lor maturitate, a dus însă, și uneori mai duce, la un punct de vedere cu totul unilateral. Cu cîțiva ani în urmă a apărut astfel o

[1] „Contemporanul" nr. 20 (866) din 17 mai 1963.

„vogă" care consta în imitarea vechilor picturi murale bisericești sau chiar a unor modele aparținînd artei primitive. Apelul nejustificat la asemenea surse, transpunerea mecanică a unor străvechi maniere convenționale, lipsite de vreo aderență cu ideile înaintate ale contemporaneității, și-au făcut simțită contribuția și în unele tablouri prezente în Expoziția de artă plastică a orașului București (ianuarie 1964).

Pe de altă parte, năzuința spre sinteză îi împinge pe unii artiști spre căutări de laborator exclusiv stilistice și spre asimilarea unui sistem oarecum arbitrar de procedee, al căror efect este îngustarea orizontului, slăbirea preocupărilor de conținut și, în ultimă instanță, eșuarea în apele schematismului, de care tocmai intenționau să fugă. Or, cum se arată în lucrarea lui A. Băleanu „Conținut și formă în artă", „originalitatea artistică nu se poate manifesta numai în formă, ci este un atribut al imaginii artistice în ansamblul ei, și în primul rînd al conținutului" [1]. Năzuința spre ceea ce s-ar putea numi generalizări sumare poate fi foarte rodnică, dar respingerea descriptivismului și didacticismului e dusă cîteodată pînă la simplificarea extremă a conturelor, pînă la abandonarea oricărei expresivități. Acestor practici li se adaugă, de obicei, arbitrarul în materie de cromatică și de proporții. Astfel de experimente sterile s-au putut vedea, alături de multe lucrări meritorii, în unele expoziții din ultimii ani.

Îmbrățișînd probleme specifice ale literaturii și muzicii, plasticii și dramaturgiei, dar desfășurată oarecum compartimentat pe ramuri, dezbaterea despre tradiție și inovație a stabilit cîteva jaloane importante pentru dezvoltarea creației artistice din toate genurile: lupta pentru nou e o problemă vitală a artei realist-socialiste; folosirea creatoare a experienței trecutului, și nu imitarea ei plată, este unul dintre izvoarele succesului în această luptă; descoperirea noului ține în primul rînd de aprofundarea conținutului de idei; abia în măsura înaintării pe acest teren apare nevoia unor mijloace de expresie corespunzătoare (determinate deci în mod necesar, nu arbitrar).

---

[1] *A. Băleanu.* „Conținut și formă în artă", Ed. științifică, ed. a 2-a, 1962, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

Succesele artei noastre realist-socialiste sînt, așadar, legate în mod indisolubil, printre altele, de modul just în care, sub atenta îndrumare a partidului, a fost și este valorificată în mod critic moștenirea artistică înaintată a trecutului. Partidul a militat cu fermitate pe linia ideii leniniste că dezvoltarea culturii și artei socialiste poate fi obținută numai prin cunoașterea temeinică și prelucrarea creatoare a culturii și artei trecutului.

Pentru cunoașterea profundă a artei trecutului, partidul a inițiat acțiuni de o amploare fără precedent [1]. Abia în cadrul orînduirii socialiste, ca una dintre laturile revoluției culturale, creațiile autentice ale trecutului au ajuns să fie ceea ce visau autorii lor: bunuri care îmbogățesc viața poporului.

Combătînd cu intransigență tendințele de ploconire în fața întregii culturi a trecutului cît și pe cele de negare în bloc a acestei culturi, partidul a adus o contribuție de neprețuit la valorificarea creatoare a moștenirii înaintate, la transformarea ei într-un bun aparținînd cu adevărat poporului, într-un izvor de dezvoltare impetuoasă a culturii și artei noi, socialiste.

Un aspect al poziției partidului față de moștenirea culturală a trecutului îl reprezintă și munca sa de apropiere a vechii intelectualități, eforturile sale de a atrage toate generațiile la opera de făurire a culturii socialiste.

Sub conducerea partidului, imensa majoritate a vechii intelectualități artistice își însușește mereu mai profund ideologia socialistă și ia parte activă la lupta pentru

---

[1] Este semnificativ astfel faptul că dacă, de pildă, în șase decenii, între 1883 și 1944, operele lui Eminescu au ajuns la un tiraj de circa 115 000 exemplare, în numai 15 ani sub puterea populară ele au fost tipărite în peste 50 de ediții succesive într-un tiraj de 1 500 000 exemplare. Într-un singur an — 1962 — tirajul edițiilor Eminescu a însumat 230 000 exemplare, întrecînd de două ori cifra celor 60 de ani. În numai 10 ani după eliberare, operele lui Caragiale au fost editate în 750 000 de exemplare. Numai în 7 ani — 1951—1958 — tirajul în care s-au publicat clasicii romîni a crescut de aproape 10 ori. Totodată clasicii literaturii universale s-au bucurat de o mare popularitate: între 1949 și 1957 tirajul în care au fost tipăriți a crescut de 8 ori. Măsuri asemănătoare s-au luat pentru a pune la îndemîna publicului larg operele creației plastice din trecut, pentru interpretarea și difuzarea creațiilor muzicale ale înaintașilor etc.

Scanned with OKEN Scanner

înflorirea artei noastre realist-socialiste, pentru educarea socialistă a maselor. Alături de maeștrii vechii generații, depune o rodnică activitate creatoare noua intelectualitate artistică ridicată de puterea populară ; colaborarea dintre oamenii de artă ai diferitelor generații este plină de rezultate pozitive.

Una dintre problemele asupra cărora partidul a stăruit prin îndrumările sale, stimulînd analizarea modului cum încearcă să o rezolve creatorii noștri, este aceea a poziției de pe care este abordată în lucrările de artă lupta dintre nou și vechi.

În diferite momente, în lucrările unui artist sau ale altuia s-au manifestat tendințe de a aborda acest conflict într-un mod care atribuia vechiului din conștiința oamenilor un loc cu totul disproporționat față de cel pe care-l are în realitate. Totodată, în astfel de lucrări apărea — ca un corolar — și tendința de a minimaliza aspectele pozitive ale vieții noastre sociale, de a trece cu o ușurință nejustificată peste ele.

Mulți creatori și critici de specialitate au atras atenția asupra faptului că acestui conflict real trebuie să i se găsească, în oglindirea lui artistică, soluții realiste, dar că înclinația de a înfățișa în mod hipertrofiat fenomenele negative duce la soluții false, care prezintă viața poporului în mod denaturat.

Dezvoltarea vieții noastre sociale pe plan economic, politic, moral, estetic arată singură că în realitate ceea ce precumpănește și învinge este noul, fenomenul pozitiv. Aceasta este, de altfel, o particularitate esențială a orînduirii noastre, care se reflectă în mod corespunzător în cele mai izbutite opere ale artei noastre realist-socialiste.

Pînă la constituirea metodei realist-socialiste, artistul a putut adopta o atitudine pozitivă față de cerințele reale ale dezvoltării sociale mai ales negînd un fenomen sau altul din orînduirea socială existentă. Astfel, capitalismul a cultivat în decursul unei lungi perioade istorice înclinația unilaterală — justificată de însești condițiile existenței sociale și de gradul corespunzător al dezvoltării conștiinței sociale — spre înregistrarea cu precădere a ceea ce este negativ și nesănătos în viața socială. Artiștii apropiați clasei dominante au prezentat aceste fenomene negative ca firești, deci

Scanned with OKEN Scanner

inevitabile, eterne, legate de natura omului. Artiștii progresiști din trecut arătau că aceste fenomene sînt vremelnice, că ele pot fi înlăturate din viața societății. Ei au meritul de a fi pus problema, deși nu s-au putut ridica la soluționarea ei pozitivă, revoluționară. Această soluție a putut fi afirmată în mod consecvent pe plan artistic de către artiștii realismului socialist, legați de clasa muncitoare și înarmați cu înțelegerea științifică a fenomenelor sociale.

Existența socială într-o țară care construiește socialismul nu justifică însă în nici un fel menținerea acestei înclinații, odinioară profund progresistă, de a oglindi îndeosebi aspectele negative ale vieții sociale, înclinație care e rodul unei îndelungate deprinderi artistice transmisă de la o generație la alta. Ceea ce predomină azi în viața oamenilor din țara noastră sînt fenomenele pozitive, sănătoase, prin care se manifestă avîntul spre viitor, progresul.

Artiștii se străduiesc să zugrăvească realitatea noastră de azi în plină dezvoltare, așa cum este, să reflecte cu onestitate adevărul vieții. Acest adevăr nu e o schemă sau o formulă; el există în nenumărate forme în felul de a trăi și de a gîndi a milioane și milioane de oameni ai muncii. Îndrumările partidului îl ajută pe artist să descifreze mai clar și mai repede conținutul profund, semnificațiile generale ale noianului de fapte variate care constituie materia primă a creației, izvorul ei viu.

Îndemnîndu-i pe creatorii de artă să-și îndrepte atenția în primul rînd spre ceea ce e nou și înaintat în viața oamenilor muncii, partidul îi învață, în același timp, să nu se ferească de a critica de pe poziții marxist-leniniste — în spiritul partinității comuniste, și nu al scepticismului și descurajării mic-burgheze — neajunsurile care se mai manifestă în viața și munca de fiecare zi.

Participarea activă a artei la lupta dintre nou și vechi nu presupune inventarea unor așa-zise conflicte ci oglindirea veridică a faptelor vieții. Nu e vorba de a înfățișa conflictul pentru conflict, ci de a arăta căile înaintării poporului nostru spre socialism, de a respinge vechiul în numele acestei înaintări, de a păstra în biciuirea fenomenelor negative perspectiva istorică, încrederea neclintită în puterile creatoare ale poporului.

Scanned with OKEN Scanner

care dobîndește, sub conducerea partidului, atîtea succese măreţe. Respectarea adevărului vieţii, înţelegerea profundă a împrejurărilor zugrăvite hotărăsc asupra destinului operei, asupra valorii ei cognitive şi educative. De aceea, partidul şi poporul manifestă multă grijă şi o înaltă exigenţă faţă de modul în care artiştii noştri izbutesc să reflecte într-un spirit cu adevărat partinic, comunist, complexitatea contradicţiilor prin care se transformă necontenit viaţa şi conştiinţa oamenilor muncii din ţara noastră.

Reflectarea noului în artă este legată de profunzimea cu care, în viaţa şi munca sa creatoare, artistul este ancorat în actualitate. La rîndul ei, problema actualităţii literaturii şi artei este într-o mare măsură problema tematicii spre care se orientează creaţia artistică. În condiţiile ţării noastre, aceasta constituie pentru artă o problemă vitală, deoarece la noi actualitatea înseamnă epopeea formării unei noi orînduiri.

Izbînzile artei noastre arată că năzuinţa spre actualitate, spre nou, nu reprezintă simpla conformare faţă de o sugestie exterioară, ci e rodul unei imperioase trebuinţi interioare pe care o resimte creatorul, contemporan al revoluţiei şi participant la ea. S-ar putea spune că în această privinţă, ca şi în altele, îndrumarea artei de către partid constă în faptul că partidul exprimă în mod limpede, ştiinţific, această aspiraţie intimă a creatorilor, dezvăluie însemnătatea realizării ei pentru cauza generală a construcţiei socialiste.

Necesitatea de a înainta pe acest drum ispititor, dificil şi nestrăbătut de înaintaşi, al problematicii revoluţiei socialiste, se face resimţită cu o vigoare crescîndă, ajungînd să devină definitorie pentru evoluţia creaţiei noastre.

Pe ansamblul creaţiei noastre artistice, prioritatea tematicii de actualitate reprezintă o primă condiţie a progresului. De aici nu rezultă nicidecum că lucrările de evocare (sau anticipaţie) istorică nu ar putea fi elaborate în spirit contemporan sau, dimpotrivă, că simpla abordare a unei teme actuale asigură valoarea şi eficienţa operei respective. Problema e mult mai complexă, traiectoria de la o temă de actualitate la o operă artistică valoroasă implicînd convergenţa fericită a numeroşi factori. Se întîmplă însă şi altfel. După

Scanned with OKEN Scanner

cum a remarcat critica literară referindu-se la anumite lucrări de proză, neconcordanța dintre dorința de a zugrăvi actualitatea și cunoașterea deficitară a acestei actualități produce efecte indezirabile, ca, de exemplu, tendința de a se înlocui generalizarea artistică printr-o aglomerare de fapte și episoade insuficient selectate, prea puțin semnificative și, de aceea, obositoare.

Nevoia actualității generează nu doar lucrări izbutite, dar și trăsături generale noi în unele sau altele dintre ramurile artistice. Amintita predilecție a pictorilor pentru compoziție se explică în bună parte prin aptitudinea acestui gen de a reflecta cuprinzător viața tumultuoasă a vremii noastre. Același impuls îl vom găsi și dacă cercetăm mai adînc temeiurile înclinației, manifestate îndeosebi în ultimii ani de către mulți romancieri, spre sinteze social-istorice ample. Un efect specific (în raport cu domeniul dat) al aceleiași cauze — pasiunea pentru actualitate — îl reprezintă și pătrunderea tot mai evidentă a intonațiilor cîntecului de mase în lucrările muzicale simfonice, dramatice sau în muzica de film.

Desigur, nu s-ar putea susține că au dispărut cu desăvîrșire unele manifestări mai mult sau mai puțin sporadice ale înclinației spre atemporalism, înrudită de obicei cu patima solitudinii și exprimate amîndouă, de regulă, în forme criptice. Cu toate acestea se poate spune că, după două decenii de la eliberare, creația noastră artistică se prezintă, prin ceea ce are ea mai caracteristic și mai valoros, ca o artă esențialmente contemporană, legată organic de actualitatea socialistă, de necontenita ei devenire și înnoire [1].

---

[1] Culegem astăzi, în această privință, roadele unei munci îndelungate și dificile, la care partidul i-a chemat pe creatorii de artă din țara noastră încă din primele zile ce au urmat eliberării.

Avîntul luptei revoluționare a maselor, atenția acordată de partid artei au avut — îndată după eliberare — un puternic efect asupra conștiinței multor artiști. În activitatea lor creatoare, acest început de schimbare s-a concretizat mai cu seamă în orientarea înflăcărată spre o tematică nouă, de actualitate, precumpănitor socială.

Încă la Salonul oficial din 1945, maestrul Ion Jalea expusese o „Țărancă" plină de vigoare și optimism, iar în 1947 un „Miner", lucrări ce mărturiseau orientarea spre o nouă tematică, spre un fel nou de a-i înțelege și prețui pe milioanele de muncitori anonimi care alcătuiesc poporul. Îndreptarea spre o tematică nouă era

Scanned with OKEN Scanner

Participarea activă la lupta pentru victoria noului asupra vechiului reprezintă în momentul de față o problemă fundamentală a creației noastre artistice. Tocmai de aceea nu pare a fi inutil un popas mai îndelung asupra aspectelor teoretice ale problemei ce s-ar putea formula astfel: care sînt modalitățile și dificultățile specifice procesului de oglindire a noului în artă?

Se știe că, asemenea altor forme ale conștiinței sociale, arta are tendința de a rămîne în urma vieții. Unul dintre temeiurile acestei tendințe constă în faptul că arta se găsește în interacțiune cu toate celelalte forme ale conștiinței sociale. De aceea, influența determinantă a bazei ajunge în mare măsură la sfera reflectării artistice prin intermediul politicii, filozofiei, moralei etc. Această tendință decurge, totodată, din faptul că arta e o formă de reflectare a realității, deci că în general ea nu poate detecta fenomenele din realitate decît cu condiția ca procesul apariției lor să fi ajuns la un anumit grad de maturizare. Avem de-a face, de fapt, cu o formă în care se manifestă independența relativă a artei față de existența socială. Independența relativă a artei e legată în genere de existența unor legi specifice și a unei continuități bazate pe materialul propriu acumulat în decursul vremii.

Prin aceasta am subliniat unele aspecte care nu sînt specifice exclusiv artei, ci, în diferite grade, și altor forme ale conștiinței sociale. Independența relativă a conștiinței sociale față de existența socială nu se manifestă însă numai sub forma acestei tendințe obiective a rămînerii în urmă față de viață. Ea îmbracă uneori și forma previziunii căilor de dezvoltare viitoare a existenței sociale.

---

vădită și în alte lucrări de sculptură, ca „Victoria" (1945) a lui Boris Caragea, „1 Mai" (1946) a lui Maximilian Schulman, „Dunărea" lui Corneliu Medrea, „Grivița Roșie" (1947) a lui Dorio Lazăr ș.a. Aceeași preocupare se manifestase și în pictură: Salonul oficial din 1945 cuprindea tablouri ca: „Fete cu snopi" de Rodica Maniu, „Muncitorii repară uneltele țăranilor" de M. H. Maxy, „Tîrgul de porumb" de Dumitru Ghiață, „Fabrică" de Ligia Macovei etc. În același an se deschisese expoziția „Muncă, artă și democrație", vădind chiar după titlu orientarea artiștilor spre o tematică nouă, legată de aspectele noilor realități ce apăreau în viața țării noastre, apoi expoziția lui J. Perahim despre atrocitățile războiului, expoziția „Chipuri și priveliști din Valea Jiului" a lui M. H. Maxy ș. a.

Scanned with OKEN Scanner

Previziuni geniale se întîlnesc, de obicei, în istoria unei asemenea forme a conștiinței sociale ca știința.

Există însă posibilitatea ca, întrucîtva asemeni științei, arta să se apropie, prin dezvăluirea germenilor viitorului de valoarea unei previziuni? Faptele arată că acest lucru este cu putință.

Pătrunzînd în esența fenomenelor sociale, marea artă realistă dezvăluie uneori în mod exact și sensul dezvoltării lor viitoare. Această însușire a artei realiste acționează și în societatea bazată pe clase antagoniste, deși aici, de regulă, clasa dominantă caută să înăbușe această facultate a artei. Se știe cît de mult a apreciat Marx analiza măiastră făcută de Balzac societății franceze din timpul său. După cum reiese din cuvintele lui Marx, citate de Lafargue, „Balzac nu era numai istoricul societății din vremea sa, ci și creatorul profetic al unor tipuri care pe vremea lui Ludovic-Filip nu existau decît în germene și care s-au dezvoltat complet abia după moartea acestuia, sub Napoleon al III-lea".

Balzac însuși a intuit această forță a artei. El socotea că scriitorii și poeții sînt înzestrați cu „un fel de a doua vedere, care le permite să ghicească adevărul în orice situații posibile" și aprecia acest fenomen, căruia nu-i putea găsi cauza, drept „straniu" și „inexplicabil".

De fapt, artistul realist, pătrunzînd pînă la esența fenomenului descris, se bizuie pe o profundă cunoaștere a realității. Această cunoaștere se sprijină pe propria lui experiență practică, pe faptul că în procesul reflectării artistice a realității își aduc contribuția lor pozitivă cuceririle altor forme ale conștiinței sociale cu care arta se află în interacțiune: politica, filozofia, știința.

Această capacitate a artei se explică însă și prin unele particularități proprii reflectării artistice. O astfel de particularitate o reprezintă, de exemplu, rolul uriaș pe care-l joacă fantezia creatoare în procesul reflectării artistice a realității. Lenin a subliniat în repetate rînduri rolul pozitiv pe care-l îndeplinește fantezia creatoare și în alte forme ale cunoașterii lumii decît arta, combătînd în același timp tendința ruperii de realitate. Desigur, fantezia se poate îndepărta de viață, de realitate, se poate rupe de ele. Forțele sociale interesate să împiedice reflectarea aristică adecvată a realității se folosesc de această particularitate a artei pentru a promova

acele curente care reflectă realitatea socială în mod denaturat sau care tind să se rupă cu totul de ea. Adevăratul caracter creator al fanteziei depinde tocmai de profunzimea legăturii sale cu viața reală, cu faptele ei, de modul în care ea este guvernată de concepția generală a artistului despre lume și societate.

Fantezia nu poate înlocui deci cunoașterea vieții, dar ea poate înălța această cunoaștere, o poate înaripa, o poate ajuta să pătrundă mai adînc în rețeaua raporturilor dintre fenomene.

O altă particularitate a artei, care-i permite să se apropie, prin dezvăluirea noului, de valoarea unei previziuni, este forma specifică în care ea realizează generalizarea fenomenelor zugrăvite. Această formă e aceea a imaginii artistice, care este întotdeauna concretă.

În procesul creării imaginii artistice, artistul se folosește într-un mod specific de gîndirea abstractă. Cu ajutorul cunoașterii vieții, al concepțiilor sale filozofice, al metodei sale, al talentului său, al cuceririlor științei, al fanteziei lui creatoare, el înfățișează generalitatea, esența, încrustată în păienjenișul trăsăturilor individuale ale fenomenului, adică așa cum există în viață. Forța imaginii artistice rezidă în faptul că ea dezvăluie raporturi noi, necunoscute încă, existente sau posibile în mod obiectiv între diferite fenomene sau diferite laturi ale unui fenomen, sau că dezvăluie mai profund asemenea raporturi deja cunoscute.

Arta posedă însușirea de a generaliza faptele vieții pe baza unui material relativ restrîns și de a anticipa astfel întrucîtva asupra dezvoltării acestora. A generaliza pe plan artistic anumite fenomene care nu sînt încă pe deplin maturizate în viață, dar care au această tendință, înseamnă a prevedea dezvoltarea viitoare a acestor fenomene. Prevăzînd în mod just dezvoltarea anumitor fenomene ale vieții, arta contribuie la accelerarea acestei dezvoltări; zugrăvind în mod eronat ca general ceea ce este vremelnic și particular sau chiar individual, arta poate îngreuia această dezvoltare. În primul caz, sub vălul întîmplării, arta relevă caracterul necesar al fenomenelor reflectate; în al doilea caz, dimpotrivă, ea învestește cu virtutea necesității ceea ce nu este decît accidental.

Scanned with OKEN Scanner

Facultatea imaginii artistice de a generaliza faptele vieții pe baza unui material relativ restrîns implică deci o mare responsabilitate socială și artistică din partea creatorului ; după modul cum este folosită, ea poate face din artă un instrument al progresului sau al tendințelor retrograde. Această facultate poate da rezultate pozitive numai cu condiția ca artistul să fie interesat în dezvăluirea adevărului vieții și să dispună de mijloacele unei înțelegeri profunde a acestui adevăr. În caz contrar, această facultate se manifestă sub forma unei tendințe a artei de a denatura realitatea, de a se rupe de ea.

Se poate constata deci că în procesul reflectării artistice, independența relativă a artei față de existența socială îmbracă forma a două tendințe contrare, avîndu-și amîndouă cauzele lor obiective : pe de o parte, tendința artei de a rămîne în urma vieții, pe de alta tendința opusă, de a o lua într-o anumită măsură cu un pas înainte, în sensul generalizării artistice a ceea ce încă nu s-a maturizat în viață. Aceasta e o proprietate potențială general valabilă a artei realiste. Se pune problema : cum se manifestă raportul dintre aceste două tendințe contrare în socialism ?

Adresîndu-se lucrătorilor de pe întregul front ideologic, Lenin spunea în 1918 : „Mai aproape de viață. Mai multă atenție pentru *noul* pe care masa muncitorească și țărănească îl zidește *în fapt* în munca ei de toate zilele. Mai multă *verificare* pentru a vedea în ce măsură acest nou este *comunist*" [1]. Această chemare îi privea, fără îndoială, și pe creatorii de artă. Într-o discuție cu Gorki, Lenin îl critica pe Demian Bednîi pentru că „merge în coada cititorilor, cînd, de fapt, ar trebui să fie cu un pas înaintea lor" [2].

În socialism crește necesitatea socială a reflectării noului în artă, deoarece crește însăși amploarea noului în viața oamenilor. Pe de altă parte, fenomenele sociale nu mai sînt mascate, mistificate în așa fel încît esența lor reală să fie cît mai greu sesizabilă, cum se întîmplă în capitalism, ci se manifestă corespunzător esenței lor. Forțele sociale care se opuneau în trecut înnoirii socie-

[1] V. *I. Lenin.* Opere, vol. 28, București, Editura politică, 1959, p. 86.

[2] V. *I. Lenin.* Despre cultură și artă, București, E.S.P.L.P. 1957, p. 613.

Scanned with OKEN Scanner

tăţii şi reflectării artistice a necesităţii acestei înnoiri au fost lichidate. În fruntea societăţii se află clasa cea mai înaintată, cea mai revoluţionară, cea mai interesată în apariţia şi consolidarea noului, care vesteşte viitorul.

Reiese deci că în socialism înseşi condiţiile vieţii sociale favorizează într-o măsură importantă tendinţa artei de a descifra mlădiţele viitorului, care se nasc în prezent, frînează acţiunea tendinţei care împinge arta să rămînă în urma existenţei sociale.

Acesta este aspectul caracteristic pentru situaţia artei în socialism. De aici nu decurge însă nicidecum că au dispărut cu totul cauzele rămînerii artei în urma vieţii. Existenţa unor rămăşiţe vechi în conştiinţa oamenilor, menţinerea capitalismului într-o parte a lumii, influenţele ideologiei lui reprezintă factori sociali care favorizează tendinţa artei de a rămîne în urma vieţii, dar acţiunea lor este incomparabil mai limitată decît în capitalism.

Raportul dintre aceste două tendinţe contrare ale artei se modifică însă nu numai sub înrîurirea unor cauze sociale, ci şi sub înrîurirea unor cauze gnoseologice.

Firește, în socialism nu se schimbă natura artei, ca formă a reflectării realităţii în conştiinţa oamenilor. Ca orice reflectare, ea este determinată de obiectul său şi îi este deci, într-o măsură sau alta, ulterioară.

Există totuşi în desfăşurarea procesului de creaţie un moment care suferă o modificare esenţială ; e vorba de momentul aprecierii emoţionale pe care o dă artistul obiectului înfăţişat în opera sa. Aici sentimentele şi ideile personale, subiective, ale artistului au o pondere foarte importantă. Concepţia despre lume a clasei muncitoare e cea care modelează şi luminează ideile şi sentimentele artistului. El se contopeşte cu cauza socialismului şi acţionează pentru biruinţa ei în cele mai subiective momente ale creaţiei sale. Nu numai ceea ce gîndeşte artistul, dar şi ceea ce iubeşte sau urăşte, ceea ce admiră sau disprețuieşte, ceea ce îl bucură sau îl întristează, întreaga-i viaţă lăuntrică, toate sentimentele şi ideile lui sînt pătrunse de ataşamentul pentru socialism, care devine principala trăsătură definitorie a personalităţii lui.

Putem deci vorbi, după părerea noastră, de faptul că în socialism se modifică nu numai condiţionarea ne-

Scanned with OKEN Scanner

mijlocit socială, ci și cea gnoseologică a modului în care se manifestă independența relativă a artei față de existența socială. Această modificare nu duce la anihilarea tendinței obiective a artei de a rămîne în urma existenței sociale. Nici în socialism nu poate exista o simultaneitate deplină între nașterea unui fenomen și oglindirea lui artistică. Intervalul de timp dintre nașterea fenomenului în viață și reflectarea lui într-o operă de artă se poate dilata sau se poate contracta, el nu poate însă dispărea cu desăvîrșire. În socialism noile condiții sociale și gnoseologice tind spre contractarea acestui interval de timp.

Totodată, aceste condiții lărgesc în mod considerabil sfera de acțiune a celeilalte tendințe obiective a artei — aceea de a descoperi germenii viitorului în prezent, de a o lua „cu un pas înaintea cititorului", de a oglindi și sprijini ceea ce este nou și viabil în viața societății.

În această modificare a raportului dintre cele două tendințe contrare la care ne-am referit, un rol hotărîtor revine activității partidului de sprijinire a oamenilor de artă în acțiunea de a-și însuși concepția marxist-leninistă asupra lumii.

Desigur că sprijinul acordat de partid artiștilor în efortul lor de a-și însuși cît mai organic concepția materialist-dialectică asupra lumii, de a participa cît mai eficient la lupta dintre nou și vechi are urmări care se răsfrîng asupra modului cum se rezolvă multe alte probleme ale creației. Acest sprijin neprecupețit dat artiștilor sub diferite forme arată grija partidului pentru îmbogățirea conținutului de idei a artei noastre în ansamblul său, pentru creșterea măiestriei creatorilor, pentru sporirea eficienței cu care arta contribuie la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste a poporului. Această contribuție se concretizează și în faptul că, prin operele lor, artiștii au devenit propagandiști ai ideilor marxism-leninismului, militanți prețuiți pe tărîmul educării ideologice a maselor. Ajutîndu-i pe artiști să dobîndească o concepție științifică asupra lumii pe care o au de zugrăvit, partidul dă un fundament conștient tendinței lor firești de a descoperi în realitatea prezentă posibilul care aparține viitorului, de a face din operele lor un factor activ, revoluționar, de educare a maselor în spiritul luptei pentru tot ce e cu adevărat nou și înaintat.

Scanned with OKEN Scanner

Stimulînd pe diferite căi și îndrumînd activitatea de creație artistică, acționînd pentru făurirea celor mai favorabile condiții de realizare a personalității creatoare, de înflorire a talentelor, Partidul Muncitoresc Romîn — în opoziție cu toate partidele de guvernămînt din trecut — aduce o uriașă contribuție creatoare la avîntul artelor în țara noastră.

* * *

Orînduirea socialistă exercită asupra artei o acțiune atotcuprinzătoare. Ea schimbă însăși natura și conținutul înrîuririi pe care diferitele sfere ale vieții sociale o au asupra creației și consumului de artă. Aceste schimbări, obiectiv necesare, se realizează conștient prin politica științifică a partidului. Interferența acestui complex de factori duce la sporirea eficienței cu care arta își îndeplinește funcțiile sale, la creșterea rolului ei activ în viața socială.

Scanned with OKEN Scanner

V. Creşterea rolului activ al artei în socialism

1. Dezvoltarea creaţiei artistice profesioniste

Orînduirea socialistă creează premisele unui progres artistic multilateral; concomitent cu aceasta, ea solicită artei o contribuţie tot mai viguroasă la mersul înainte al întregii vieţi sociale. Se petrece, aşadar, o modificare radicală a modului cum societatea condiţionează arta şi, totodată, o schimbare de intensitate şi de sens a acţiunii artei asupra condiţiilor care îi determină orientarea. Interacţiunea dialectică a acestor două fenomene generale are ca principal rezultat creşterea rolului activ al artei în viaţa socială.

Creşterea rolului activ al artei se manifestă în principal în eficienţa superioară cu care ea îşi exercită funcţiile specifice. Aceasta este o temă care va constitui obiectul capitolului următor. Chestiunea ce se pune pentru moment e următoarea: care sînt căile principale prin care se realizează creşterea rolului activ al artei în socialism?

Încercînd o selectare a numeroşilor factori care participă la acest proces, am înclina să reţinem (ca factori de maximă generalitate): dezvoltarea creaţiei artistice profesioniste, înflorirea mişcării artistice de amatori şi lărgirea sferei de acţiune a artei (respectiv a circulaţiei bunurilor artistice).

În acelaşi timp însă creşterea rolului activ al artei nu poate fi abordată ca un fenomen izolat de particularităţile generale ale vieţii spirituale în socialism. Problema rolului activ al artei se cere considerată în strînsă

Scanned with OKEN Scanner

legătură cu rolul activ pe care-l îndeplinește conștiința socială în ansamblul său. Ca atare, în determinarea rolului activ al artei trebuie ținut seama de unii factori care acționează în raport cu întreaga conștiință socială; precum și de acei factori care exercită o acțiune specifică, legată exclusiv de artă.

Afirmînd rolul activ al conștiinței sociale, al diferitelor forme ideologice și subliniind în același timp rolul, în ultimă instanță determinant, al realității materiale în raport cu toate formele ideale care o reflectă, Marx, Engels, Lenin au respins orice încercare de interpretare vulgarizatoare, metafizică a materialismului istoric. Înțelegerea mecanicistă a raportului de cauzalitate stabilește o opoziție metafizică, falsă și rigidă, între existența socială în calitate de cauză și conștiința socială în calitate de efect. În realitate, așa cum arată Lenin în „Caiete filozofice", „cauza și efectul... sînt numai momente ale interdependenței universale, ale legăturii (universale), ale înlănțuirii reciproce a evenimentelor..." [1]

Raportul cauzal dintre existența socială și conștiința socială se încadrează în această interdependență dialectică universală. Dezvăluind dependența ideilor de practica social-istorică și totodată influența lor asupra acestei practici, întemeietorii marxism-leninismului au stabilit implicit o indicație metodologică de uriașă însemnătate: aceea că rolul conștiinței nu poate fi determinat în afara condițiilor sociale care au generat-o și asupra cărora exercită la rîndul său o înrîurire activă.

În aprecierea rolului activ al conștiinței sociale trebuie să ținem seama de cîteva elemente fundamentale:

— caracterul orînduirii sociale date, care a generat în mod necesar o anumită conștiință socială, și caracterul legilor acestei orînduiri;

— claritatea, profunzimea cu care această conștiință reflectă cerințele existenței sociale și dispune astfel de forța trebuincioasă pentru a contribui la satisfacerea lor;

— măsura răspîndirii în mase a ideilor specifice pentru conștiința socială dată.

Simpla referire la aceste condiții ne îngăduie să observăm că modul și intensitatea cu care acționează

[1] V. I. *Lenin.* Opere, vol. 38, București, Editura politică, 1959, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

conștiința socială asupra existenței sociale variază de la o epocă istorică la alta. După cum interesele materiale ale unei clase coincid sau nu — într-o anumită etapă a dezvoltării ei — cu satisfacerea necesității istorice, tot așa ideile sale specifice vor tinde inevitabil să capete un caracter revoluționar sau reacționar.

Conștiința socială generată de orînduirea burgheză se caracterizează, de pildă, prin tendința esențială a ideologiei dominante de a reflecta în mod denaturat existența socială, raporturile materiale și pe cele spirituale. Această tendință se adîncește o dată cu agravarea contradicțiilor fundamentale ale imperialismului. Ea exprimă interesul de clasă al burgheziei de a elabora o conștiință socială care să contribuie nu la dezvoltarea și transformarea existenței sociale în direcția progresului istoric, ci la frînarea acestui progres. Această tendință e cu atît mai nocivă cu cît realizarea ei se bazează pe folosirea unor mijloace tehnice la care clasele exploatatoare din alte epoci nu au putut apela.

Ideologia dominantă se orientează, ca un corolar al celor arătate, spre combaterea tocmai a ideilor care pot contribui la creșterea rolului activ al conștiinței sociale înaintate.

În socialism, rolul activ al conștiinței sociale se manifestă cu o vigoare incomparabilă în faptul că, pentru prima oară în istorie, oamenii, conștienți de legile obiective care guvernează propria lor existență socială, își desfășoară în mod sistematic activitatea în conformitate cu aceste legi. În opoziție cu capitalismul, care e vital interesat în paralizarea activității revoluționare a maselor, socialismul apare și se dezvoltă numai ca urmare a creației istorice conștiente a celor mai largi mase populare, sub hegemonia proletariatului, condus de partidul său marxist-leninist.

La baza modului în care se exercită în socialism rolul activ al artei — ca și al altor forme ale conștiinței sociale — stă, în primul rînd, caracterul legilor obiective ale orînduirii socialiste, raportul dintre conștiința socială și aceste legi. Conștiinței sociale nu-i mai revine sarcina de a interpreta sau de a aprecia consecințele unei activități sociale-economice dominate de spontaneitate, ci de a prevedea rezultatele necesare ale acestei activități.

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea ne arată că în socialism se lărgește necesitatea rolului activ al conștiinței sociale, care capătă o misiune nouă : aceea de a prevedea efectele cauzelor pe care oamenii le pun în mișcare în mod conștient. Dacă ar fi să încercăm sublinierea unei tendințe principale, specifice conștiinței sociale în socialism, atunci am putea spune că aceasta este tendința spre previziunea științifică.

Posibilitatea înfăptuirii acestei tendințe decurge din faptul că ideologia dominantă, care formează fundamentul întregii conștiințe sociale, este în socialism ideologia marxist-leninistă.

Această posibilitate se realizează prin conducerea întregii activități materiale și spirituale a societății de către partidul clasei muncitoare.

Cele schițate cu privire la condițiile care determină în socialism creșterea rolului activ al conștiinței sociale în ansamblul ei au o valoare implicită și pentru explicarea creșterii rolului activ al artei.

În opoziție cu situația artei subordonate capitalului, în socialism crește rolul activ al artei, ca urmare a faptului că ideile pe care ea le afirmă merg în sensul dezvoltării necesare a procesului istoric, și nu împotriva lui ; că tind să accelereze acest proces, și nu să-l frîneze ; că, prin urmare, orientarea artei coincide cu interesele maselor populare, le exprimă și nu se află în conflict cu ele, cum este în genere cazul cu arta decadentă ; că orientarea artei în direcția cerută de progresul istoric nu întîmpină împotrivirea principalelor forțe materiale și spirituale de care dispune societatea, așa cum se întîmplă în capitalism, ci se bucură de un sprijin multilateral, cu adevărat neprecupețit.

Pe fondul realității socialiste și al noului conținut de idei se nasc în mod necesar și noi mijloace de expresie artistică, se desfășoară o luptă pentru desăvîrșirea acestor mijloace.

Are loc, cu alte cuvinte, un proces, complicat și divers, de modificare a felului cum arta reflectă viața, proces sesizabil în primul rînd în creația artistică profesionistă sub forma unei viguroase tendințe de dezvoltare.

Este bine cunoscut faptul că transformarea societății, oricît de radicală ar fi ea, nu declanșează *automat*

Scanned with OKEN Scanner

transformarea corespunzătoare a creației artistice. Pe de altă parte, independența relativă a dezvoltării artei nu anulează tendința principală, istoricește confirmată, care constă în faptul că progresul creației artistice e strîns legat de mișcarea forțelor înaintate ale societății. Această precizare e cu atît mai necesară cu cît teoreticienii nonprogresului găsesc în artă un teren cît se poate de îmbietor. Problema progresului se complică în acest domeniu datorită fenomenului specific al perenității artei. Biologii se pot interesa de teoriile hilozoiste ale lui Heraclit numai din curiozitate, dar studiul arhitecturii eline prezintă o incontestabilă însemnătate practică pentru arhitecții contemporani.

Tocmai datorită acestei complexități particulare, problema progresului în artă e obiectul unor multiple divergențe. Există astfel o recunoaștere „de jure", dar o mistificare „de facto" a ideii progresului artistic din partea celor care indică formalismul drept germene al artei viitorului. Se întîlnesc apoi puncte de vedere categorice, care contestă în principiu că arta s-ar dezvolta pe o linie evolutivă [1]. Apar și opinii — aparținînd cîteodată și unor cercetători marxiști — după care, întrucît fiecare epocă își făurește arta de care are nevoie și care este deci cea mai bună pentru ea, însăși compararea între creația diferitelor epoci ar fi neavenită. Această hipertrofie a discontinuității e negată de unitatea procesului istoric al dezvoltării artei.

Afirmînd progresul ca tendință generală a creației artistice, legat de progresele decisive ale întregii societăți, trebuie să evităm orice interpretări simplificatoare. Evident, nu tot ce s-a creat în Renaștere e egal cu „Cina cea de taină" și nu tot ce se creează în secolul al XX-lea este, datorită simplei distanțe în timp, superior

[1] John Dewey situează apogeul creației artistice în preistorie, susținînd că energia creatoare de artă ar fi invers proporțională cu gradul adaptării la mediu. Într-un fel, filozoful american reia tezele cele mai puțin valoroase ale esteticii hegeliene. La o anumită vîrstă, Hegel a afirmat că arta corespunde unei stări neevoluate a omului. Tendința principală a evoluției spiritului, el o vedea în eliberarea de stihia senzorialității, ceea ce-l ducea la concluzia pieirii artei. Cu toate acestea, Hegel a dat o analiză consistentă romanului și chiar în teoria sa despre ierarhia genurilor și despre supremația poeziei se include recunoașterea (parțială și denaturată) a progresului creației de artă.

creațiilor Renașterii. Nu acestea sînt datele reale ale problemei. Nu e vorba de a compara între ele, în mod izolat, capodoperele diferitelor epoci, ci e vorba de a compara viața artistică a unei epoci, în întregul ei, cu viața artistică a altei epoci. Progresul artistic nu este o manifestare ritmică, atotcuprinzătoare și rectilinie. El nu constă în depășirea absolută, prin procedee similare, a creației anterioare, ci în afirmarea unui nou ideal estetic, izvorît din cerințele imediate ale vieții, și deci în îmbogățirea multilaterală a artei. Această îmbogățire are ca fundament reflectarea unei realități mai complexe, afirmarea unor concepții generale mai avansate. Ea se concretizează nu numai într-o orientare nouă, în procedee noi, dar și în apariția unor genuri noi. Elinii l-au avut pe Eschil, dar n-au citit un roman, nu și-au putut imagina un concert simfonic, pentru ca să nu mai vorbim de film. Farmecul artei lor — pe care Marx l-a evocat cu atîta emoție — nu se poate regăsi în arta contemporană, după cum adîncimea, complexitatea, caracterul tumultuos al artei realiste contemporane nu pot fi găsite la elini. Arta, s-ar putea spune, cîștigă pierzînd. De exemplu, în arta noastră are loc o evidentă îngustare a sferei tragicului. Aceasta e o pierdere relativă față de trecut, dar nu e și una regretabilă, ea reflectînd — după cum menționează I. Ianosi în lucrarea amintită — dispariția principalului izvor al tragicului din viață: exploatarea omului de către om.

Unul dintre aspectele progresului artistic îl reprezintă modul cum se realizează în arta contemporană unitatea dintre caracterul național și cel internațional. „Numai o națiune aflată la un anumit nivel — scria Goethe în urmă cu un secol și jumătate — poate să dea un scriitor național remarcabil". Într-adevăr, marea artă a început prin a fi privilegiul unei cetăți înfloritoare, preluat mai tîrziu de națiunile aflate la un nivel înalt de dezvoltare pentru epoca respectivă. Un aspect al progresului îl reprezintă și contribuția originală a artei națiunilor mici sau a unora așa-zis înapoiate la cultura artistică mondială, contribuție care nu a fost niciodată atît de substanțială ca azi. Hikmet, Neruda, Laxness nu sînt cetățeni ai unor națiuni ca cele la care se referă Goethe, dar, fiind scriitori naționali, sînt, totodată, scriitori ai lumii. După cum datorită tehnicilor moderne — film, televi-

Scanned with OKEN Scanner

ziune, radio, magnetofon, amploarea traducerilor, frecvența turneelor artistice, a expozițiilor internaționale etc. — viața artistică nu a avut niciodată un atît de pronunțat caracter internațional ca acum, fără a-l pierde pe cel național.

Prin realizările sale cele mai caracteristice, creația artistică contemporană din țara noastră marchează un progres cert. Nu este vorba, fără îndoială, nici de un salt brusc, nici de o înaintare egală, fără greutăți și căutări, fără luptă — și cu atît mai puțin nu este vorba de a fi atins un nivel care nu s-ar cere depășit.

Înflorirea creației artistice din țara noastră reprezintă deci nu temeiul pentru o automulțumire ce s-ar dovedi demobilizatoare, ci o poziție cucerită care dă certitudinea că eforturile artiștilor noștri de a crea în viitor opere pătrunse și mai mult de patosul muncii eroice a poporului, de ideile socialismului, exprimate cu o și mai mare forță emoțională, vor fi încununate de succes.

Principala forță propulsoare a acestei dezvoltări este astăzi lupta poporului eliberat, sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn, pentru desăvîrșirea construcției socialiste în țara noastră. Dezvoltarea artei se conturează pe fondul apariției și consolidării unei noi realități istorice, unui nou climat uman. Saltul din imperiul necesității în imperiul libertății s-a petrecut la nivelul biografiei a milioane de indivizi. În profilul moral a numeroși membri ai societății apar și se consolidează, devenind precumpănitoare, trăsături cu totul noi — se naște un fel nou de a gîndi, de a trăi, de a simți. Dragostea de oameni și devotamentul, patriotismul și bravura, înțelepciunea și tenacitatea, toate însușirile care au format în decursul veacurilor măreția omului capătă un nou conținut, o nouă strălucire, încă nebănuită, multiplicată în proporții de masă. Trecerea în masă a numeroși oameni simpli din starea de ființe care suferă fără a înțelege în mod profund cauzele acestor suferințe la cea de făuritori conștienți ai unei vieți cu totul noi — trecere săvîrșită în decursul existenței unei singure generații — constituie o experiență istorică fără precedent și, totodată, o sursă inepuizabilă de îmbogățire pentru întreaga noastră creație artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Realitatea socialistă este cel mai bogat zăcămînt de materie primă pe care arta l-a avut de valorificat în tot decursul istoriei sale.

Dezvoltarea creației noastre artistice poartă adînc întipărită pecetea legăturii strînse cu activitatea creatoare a maselor. Marele romancier american Theodore Dreiser scria, referindu-se la eliberarea maselor : „Există toate temeiurile pentru a se presupune că atunci cînd masele se vor bucura de aceste condiții, artistul, gînditorul, poetul, esteticianul vor cunoaște epoca de maximă înflorire, cum n-a mai cunoscut vreodată omenirea ; căci numai masele (cu nevoia lor imensă, stăruitoare de a trăi și a se înconjura cu o lume rațională și cu belșug) pot crea resursele economice reale și formula cerințele intelectuale și artistice față de ceea ce pot oferi lumii gînditorii, inventatorii, savanții, intelectualii și geniile". Eliberarea energiei creatoare a maselor își exercită înrîurirea asupra artei cu o forță uriașă. De aici, apariția unora dintre trăsăturile sale distinctive cele mai importante — impulsul spre actualitate (la care ne-am referit) și caracterul accesibil (asupra căruia vom reveni).

Progresul artei noastre nu are loc sub semnul vreunei „reîntoarceri", el purcede dintr-o îmbinare lucidă a tradiției cu inovația, creația actuală caracterizîndu-se în principal printr-o contribuție proprie, originală la dezvoltarea artei naționale. Mirajul marilor creații din trecut a luat, în anumite epoci de înflorire artistică, asemenea proporții, încît uneori pînă și opere care au revoluționat o anumită ramură artistică erau proclamate de către autorii lor drept rod al eforturilor de a reînvia trecutul. Raportul paradoxal dintre semnificația reală și cea intențională e prezent în arta Renașterii, care, vizînd la imitarea strălucită a antichității, a creat o artă originală, inedită, revoluționară. Dezvoltarea tradițiilor se săvîrșește în creația noastră actuală nu sub forma unei pietăți paralizante, ci sub aceea a înțelegerii caracterului cu precădere revoluționar al creației actuale. Artiștii noștri — cu rare și regretabile excepții — nu se rezumă la îndeletnicirea tihnită de a relua itinerarii de mult străbătute, ci, valorificînd experiența anterioară, aspiră conștient spre făurirea unei arte noi, cerută de contemporaneitate.

Scanned with OKEN Scanner

Arta noastră se dezvoltă într-o legătură strînsă cu alte domenii ale activității spirituale. Direct sau indirect, ea se împletește în evoluția sa, mai intim decît în alte epoci, cu dezvoltarea vieții politice, a lumii morale, a gîndirii filozofice.

Această evoluție, ca tendință generală, se manifestă nu într-o ramură sau într-un grup de ramuri ale artei, ci — într-o măsură mai mare sau mai mică — în toate ramurile de creație. Nu poate fi, desigur, vorba de un ritm uniform, dar este vorba despre un început de lichidare a stridențelor privind inegalitatea dezvoltării diferitelor ramuri artistice.

O caracteristică a dezvoltării artei noastre o constituie tocmai schimbarea raporturilor între genuri, schimbare al cărei conținut principal este progresul general. Acest progres apare deosebit de accentuat în genurile care se dovedesc mai susceptibile de a da expresia artistică cea mai adecvată elementelor caracteristice ale vieții socialiste. Am amintit anterior de marea atenție pe care o acordă pictorii noștri compoziției și portretului. Trebuie subliniat că această atenție nu are ca urmare o scădere a preocupării pictorilor pentru peisaj, de pildă, ci dimpotrivă. Abordînd la o vîrstă înaintată compoziția, peisagiști consacrați ca Marius Bunescu, H. Catargi, L. Grigorescu și alții nu au abandonat peisajul, ci au simțit pur și simplu nevoia de a-și lărgi dialogul cu lumea, revenind mereu și la peisaj cu o paletă încărcată de noi experiențe. Are loc în același timp o dezvoltare impetuoasă a tuturor genurilor graficii, ceea ce arată din încă un unghi legătura plasticei noastre cu actualitatea. Se afirmă totodată compoziția sculpturală, relieful. În muzică se remarcă atenția deosebită acordată lucrărilor vocal-simfonice, operei, baletului, adică genurilor de mai largă accesibilitate. În literatură au apărut numeroase romane frescă; concomitent cu o nouă și originală afirmare a prozei scurte se manifestă un interes elocvent pentru reportajul literar.

Dintre aceste fenomene poate că cel mai interesant e cel al dezvoltării monumentalisticii. Interesul pentru monumental — se arată în darea de seamă la conferința pe țară a Uniunii artiștilor plastici — reprezintă „unul din fenomenele cele mai semnificative pentru

orientarea și tendințele artei noastre contemporane". Dezvoltarea actuală a genului monumental e condiționată nemijlocit de vasta operă de construcții care schimbă fața orașelor și satelor patriei. Această dezvoltare e condiționată însă și de anumite particularități ale genului. Acesta e un gen de for public, de mare rezonanță cetățenească, trăind în mijlocul celor mai largi mase. Graiul lui trebuie deci să fie de o accesibilitate maximă, dar și de o mare substanțialitate ideologică. El se definește prin abordarea îndrăzneață a ideilor majore, a puternicelor sentimente colective, și nu în primul rînd prin caracteristici exterioare, cum ar fi elementele decorative, a căror folosire abuzivă poate duce la abstractizarea imaginii.

Înflorirea artei monumentale e determinată de faptul că ea răspunde unor cerințe spirituale specifice epocii noastre. Tocmai de aceea numeroși creatori remarcabili îi arată tot mai mult interes. E semnificativ faptul că la împodobirea litoralului și-au adus contribuția sculptorii C. Medrea, I. Jalea, B. Caragea, Mac Constantinescu, O. Maitec, Lelia Zuaf, Julia Oniță, P. Balogh, Zoe Băicoianu ș.a. Pictura murală a atras creatori de frunte ca J. Perahim, St. Szöny, St. Constantinescu, Gh. Labin, Kovacs Zoltan, precum și tineri: I. Pacea, M. Velea, Lia Szasz, I. Bițan etc.

Progresul creației noastre artistice în anii puterii populare se oglindește și în prestigiul internațional pe care ea și l-a cucerit. Pe cîtă vreme în trecut literatura noastră, de exemplu, s-a făcut cunoscută peste granițele țării numai în cazuri cu totul izolate, în anii de după eliberare multe opere literare atît ale clasicilor literaturii romîne cît și ale scriitorilor care creează în anii noștri au fost traduse într-un număr impresionant în numeroase țări ale lumii.

Arta noastră plastică s-a afirmat de asemenea peste hotare. Exponatele prezentate la Expoziția țărilor socialiste de la Moscova s-au bucurat de o caldă apreciere. O bună impresie au făcut lucrările plasticienilor noștri expuse cu diferite prilejuri la Paris, Veneția, Atena, Milano, Ankara, în China, Polonia, Austria, Ungaria etc. S-au bucurat de succes expozițiile personale: a lui Ciucurencu la Berlin, a lui Perahim în Iugoslavia, a lui L. Grigorescu în Ungaria etc.

Scanned with OKEN Scanner

Soliști de operă, dirijori, instrumentiști, mari ansambluri simfonice ori populare s-au evidențiat cu prilejul diferitelor turnee sau concursuri internaționale.

Un prestigiu deosebit și-a cîștigat în străinătate teatrul nostru, atît dramaturgia cît și arta interpretativă. „O scrisoare pierdută" s-a jucat pe scenele a patru continente, în 25 de țări, printre care Uruguay, Japonia, Finlanda etc. „Citadela sfărîmată" la Moscova, Potsdam, Țientsin ș.a. „Celebrul 702" în Cuba. „Ziariștii" la Paris etc. Spectacolele Teatrului național „I. L. Caragiale" la Moscova, Paris, Veneția s-au bucurat de cele mai favorabile aprecieri. Cronicarul de specialitate al revistei „Le Figaro Litteraire", Claude Restaud, scria despre Teatrul de operă și balet din București, aflat în turneu la Paris: „Actualmente nu cunosc nici un ansamblu stabil care să ne poată oferi o interpretare muzicală și vocală de o atare omogenitate, de un astfel de nivel calitativ general".

Dezvoltarea artei noastre se vădește și în fecunditatea creatoare a artiștilor. Desigur că în artă nu acesta este aspectul hotărîtor — aici, încă mai mult decît în alte domenii, ceea ce hotărăște e calitatea. Cu toate acestea, faptul că în țara noastră se scrie, se compune, se pictează, se sculptează, se interpretează mult și de multe ori la un nivel remarcabil își are și el semnificația lui. Însăși viața socială solicită forța creatoare să se manifeste impetuos, cu dărnicie. Acestei solicitări i se adaugă condițiile generale deosebit de favorabile pe care socialismul le asigură creației.

Pentru a ilustra acest aspect al fecundității forțelor noastre creatoare amintim, de exemplu, că în țară la noi se deschid trei expoziții plastice la fiecare două zile; că în ultimii ani compozitorii noștri au realizat peste 300 de lucrări simfonice și vocal-simfonice, aproape 400 de piese instrumentale și de cameră, peste 200 de lieduri, 18 opere și balete (între care primele opere pe teme contemporane) etc.; că actorii noștri creează pe scenele a 42 de teatre (față de 16 în 1938); că instrumentiștii sînt reuniți în 17 mari ansambluri simfonice etc.

Acest aspect nu se rezumă la simpla lui semnificație statistică, nu relevă numai latura cantitativă a creației, ci are serioase implicații calitative. Extensivitatea activității creatoare are ca urmare nu scăderea, ci ridicarea

nivelului de măiestrie a creației din țara noastră în ansamblul ei. Confruntarea mai multor stiluri, mai multor personalități duce la îmbogățirea creației artistice, la sporirea exigenței generale față de realizările ei.

Această varietate a peisajului nostru artistic se explică prin afirmarea unui număr mare de personalități creatoare. În socialism manifestarea personalităților artistice marcante nu mai e plătită cu prețul înăbușirii talentelor în formare. Condițiile materiale și cerințele spiritual-estetice ale poporului stimulează activitatea tuturor creatorilor talentați, nu numai a celor de prima mărime. După cum spune o zicală din Daghestan, „și stelele mici înfrumusețează cerul".

Progresul general al creației noastre artistice este rezultatul nemijlocit al progresului personal realizat de fiecare creator. În acest domeniu, personalitatea creatoare are un rol hotărîtor. Iată de ce condiționarea socială a artei în socialism se cristalizează în evoluția personalității creatoare. Exagerările sociologiste gravitează spre subaprecierea rolului pe care-l îndeplinește personalitatea creatoare în artă. Dimpotrivă, exagerările subiectiviste înclină spre absolutizarea acestui rol, ca și cum artistul ar fi un demiurg de factură mitologică, independent de societatea care l-a format și pe care o zugrăvește.

Arta e un mod de reflectare a lumii în care subiectul are o funcție extrem de complexă. În sfera obiectului artei intră și lumea interioară a omului, nu ca teren al unei cercetări detașate, ci ca domeniu abordat cu emoție și pasiune. Subiectul își apare lui însuși ca obiect. Însușirile umane cele mai diverse sînt prezente nu numai în procesul creației, ci și în rezultatul său. „Scriitorul e de profesie om", spunea poetul Aleksandr Blok. Faptul că practicarea artei angajează întreaga personalitate umană într-o tensiune maximă a fost recunoscut din cele mai vechi timpuri. Este nevoie de talent, dar și de îmbinarea fericită a numeroase însușiri omenești pentru ca individul înzestrat să devină dintr-o forță artistică potențială una reală.

Apariția personalității artistice are un caracter necesar. Necesitatea se manifestă nu în apariția unei facultăți abstracte numită talent, ci în produsele concrete ale acestui talent, în opera artistică avînd o anumită orien-

Scanned with OKEN Scanner

tare generală. Marile personalități artistice ale istoriei și-au cucerit întotdeauna gloria prin profunzimea și intensitatea cu care au vorbit în numele epocii lor. Acestea nu sînt personalități aparținînd unei vagi eternități, ci fiecare e personalitatea unei anumite epoci, de care aceasta avea nevoie și cu care se identifică. Sentimentul soliei contemporane e atît de puternic, încît creatorul reflexiv ajunge să ia act în mod conștient de existența lui. „Inima mea — scria Sadoveanu în 1937, cînd fasciștii îi ardeau cărțile în piețele publice — a bătut din tinerețe pînă azi pentru cei mulți și obijduiți. Am fost și sînt solul lor într-un veac pe care vreau să-l socotesc al dreptății". Iar Tudor Arghezi, în prima poezie a primului său volum tipărit, scria versurile devenite celebre:

„Ca să schimbăm, acum, întîia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite",

încheind cu autocaracterizarea întregii cărți, pe care — zice poetul — unii ar putea-o citi

„Fără-a cunoaște că-n adîncul ei
Zace mînia bunilor mei".

Epoca își găsește expresii de adîncă rezonanță în opera marilor personalități artistice în măsura în care aceste personalități, dispunînd de însușiri excepționale, captează, tocmai în virtutea acestor însușiri, ceea ce este mai caracteristic în zbuciumul și năzuințele vremii lor.

Socialismul creează un tip nou de personalitate artistică. Dispare tipul artistului ostracizat (inovație a capitalismului), precum și sentimentul chinuitor al ostracizării, care învăluia atîtea dintre versurile lui Eminescu sau dintre pînzele lui Luchian. Dispare, de asemenea, conflictul — plin de urmări tragice — dintre conștiința valorii și neputința de a o face utilă oamenilor. Personalitatea artistică își schimbă profilul general nu prin adaptarea la unele solicitări din afară, nu prin imitație, ci prin modificări structurale care privesc concepția asupra lumii și sentimentele fundamentale față de viața

proprie și de a altora. Artistul este un fruntaș al vieții publice prin opera și prin activitatea sa obștească. Creația lui nu e un geamăt de durere, ci împlinirea unei chemări și totodată a unei îndatoriri. El se simte aparținînd poporului prin grija cu care e înconjurat și prin larga atenție de care se bucură operele sale. Sentimentul tonifiant al acestei apartenențe ridică pe o treaptă nouă ideea responsabilității sociale a artistului.

Socialismul făurește premisele unei valorificări maxime a însușirilor creatoare. Învățînd să fertilizeze aceste premise, artistul capătă conștiința propriei sale însemnătăți sociale. Geneza și evoluția unei personalități artistice reprezintă un proces extrem de complex și delicat tocmai pentru că e influențat de conexiunea a foarte numeroși și variați factori. Totuși, în cei 20 de ani de la eliberare — adică într-un răstimp relativ restrîns —, procesul făuririi noului tip de creator se manifestă pregnant atît prin evoluția artiștilor mai vîrstnici cît și prin afirmarea a numeroși creatori noi.

Neliniștii chinuitoare a vechilor psalmi din poezia arghezian㠠îi urmează, după lungi și anevoioase căutări, răspunsul de bronz al certitudinilor fundamentale, frămîntările neistovite, dar rodnice, exprimate în „Cîntarea omului" și în alte versuri ce vor urma. Vechiul duh de răzvrătire se rostește în mari îndrăzneli nevisate odinioară :

„Dar semnele, doar semne, răzlețe și-adunate
Nu mai mi-ajung, părute și nici adevărate.
Vreau tîlcul plin să-l capăt și rostul lor întreg",

scrie poetul în „Poeme noi". Cutezanța îndoielii — mîndră de sine — e înlocuită de încrederea cunoașterii nesățioase.

Cu ani în urmă, clasicismul viziunii îl ocrotea pe sculptorul I. Jalea de avatarurile vremurilor. Strălucirea clasică se păstrează și astăzi în opera artistului, dar exprimă o atitudine nouă. Sentimentul avîntului era întruchipat în trecut în „Pegas" sau „Luceafăr" (după cum observă I. Frunzetti). Acum „Avîntul" capătă înfățișarea unui om, unui pămîntean vînjos ce stăpînește natura. O traiectorie ce are ca sens general depășirea refugiului sau a protestului ineficient și orientarea spre viziunea

Scanned with OKEN Scanner

revoluționară a vieții, pătrunsă de umanismul socialist, se remarcă și în opera din ultimele două decenii a unor creatori ca C. Medrea, Camil Petrescu, G. Călinescu, H. Catargi și mulți alții.

Concomitent cu evoluția creatorilor mai vîrstnici se remarcă apariția unui număr impresionant de tineri artiști înzestrați.

O evocare cît de parțială — și în mod inevitabil arbitrară — a unora dintre tinerii scriitori ar cuprinde totuși nume cu o rezonanță incontestabilă în viața literară a țării [1].

Ca și în literatură, asistăm și în celelalte ramuri de creație la un aflux de remarcabile forțe artistice proaspete dintre care, după toate probabilitățile, multe s-ar fi irosit în alte condiții sociale, fie datorită ignoranței și mizeriei, fie datorită constrîngerii de a se adapta cerințelor „artei comerciale".

Dezvoltarea personalității artistice face parte componentă din procesul general al dezvoltării personalității umane în socialism. Socialismul recunoaște și prețuiește personalitatea umană și, învățîndu-i pe membrii societății să fie cu adevărat oameni, îi învață totodată să fie mîndri și conștienți de însușirile lor umane.

În acest climat general se îndreaptă spre creația artistică talente provenite din diferite medii sociale, fii de muncitori, de țărani, de intelectuali, care nu se mai lovesc de barierele tradiționale, ci, dimpotrivă, sînt aju-

---

[1] Dintre prozatorii care s-au afirmat îndeosebi în anii de după Eliberare, Darea de seamă prezentată la Conferința pe țară a scriitorilor menționează, în legătură cu diferitele preocupări tematice și genuri, pe Titus Popovici, Marin Preda, Eugen Barbu, Szemler Ferenc, Aurel Mihale, Al. I. Ghilia, H. Zincă, Kovacs Gyorgy, O. W. Cisek, V. Em. Galan, Șerban Nedelcu, Fănuș Neagu, Papp Ferenc, D. R. Popescu, Vasile Rebreanu, Sütö András, Petre Sălcudeanu, Szabo Gyula, N. Velea, Remus Luca, Fr. Munteanu, Th. Mazilu, Nagy Istvan, A. Breitenhoffer, D. Ignea, V. Nicorovici, R. Cosașu, Pop Simion, Miko Erwin ș.a.

Referindu-se la creația poetică aceeași Dare de seamă subliniază: „În concertul liric se disting atît vocile unor poeți cu o activitate îndelungată ca Demostene Botez, Victor Eftimiu, Al. Philippide, ca și scriitori care la primul Congres al scriitorilor făceau cei dintîi pași în literatură și care în vremea din urmă s-au afirmat mai puternic, ca Al. Andrițoiu, Ion Brad, Șt. Iureș, I. Horea, Aurel Rău, Szekely Ianos, Tiberiu Utan, talente tinere cum sînt Cezar Baltag, Ilie Constantin, Ion Gheorghe, Nichita Stănescu și alții".

tați pe diferite căi să-și realizeze cît mai deplin aptitudinile [1].

Dezvoltarea personalităților artistice și totodată mersul ascendent al creației își găsesc manifestarea cea mai cuprinzătoare în orientarea tot mai rodnică a artiștilor noștri pe făgașul realismului socialist. Arta realismului socialist este efectul unor procese istorice obiective, care determină legătura tot mai strînsă a artei realiste cu lupta clasei muncitoare, este arta care militează în mod conștient pentru dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor. Arta realist-socialistă reflectă tendințele principale ale vieții, sensul progresului necesar al societății, de pe pozițiile cerințelor acestui progres. Aceasta este o artă în care veridicitatea constatării se împletește cu partinitatea aprecierii, o artă care-și pune ca țel să dea un tablou obiectiv al vieții, să o reflecte în așa fel încît să contribuie cît mai substanțial la transformarea ei necesară.

Orientarea spre atingerea acestor țeluri caracterizează metoda de creație a realismului socialist. Esența acestei metode constă în îmbinarea realismului cu partinitatea comunistă și cu caracterul popular.

Adversarii realismului socialist neagă de obicei necesitatea unei metode în creația artistică sau stabilesc o pretinsă antiteză între practicarea ei și dezvoltarea liberă a personalității artistice. În imaginația acestora metoda e concepută ca o colecție de dogme, ca un cod menit să reglementeze creația artistică conform unor exigențe subiectiviste. Realismul socialist nu reprezintă nicidecum o colecție de asemenea prescripții; el definește, sub raportul celor mai generale principii, o anumită viziune artistică de ansamblu asupra vieții, specifică epocii noastre. Aceasta nu duce la nivelare, ci la clarificarea trăsăturilor fundamentale ce caracterizează arta înaintată contemporană, tot așa cum, de pildă, unitatea de principii a artei Renașterii i-a conferit acesteia

[1] Karl Jaspers a întreprins o statistică privitoare la originea socială a marilor personalități care s-au manifestat în Germania între anii 1700 și 1860, constatînd că 82,2% proveneau din păturile privilegiate și numai 16,8% „de jos". Aceste cifre nu dovedesc că însușirile deosebite sînt un monopol de clasă, ci numai că mulți oameni înzestrați nu se pot realiza în anumite condiții sociale din cauza barierelor de castă.

un profil unitar, fără însă ca prin aceasta să o fi împins spre nivelare, spre uniformizare.

Toate încercările de canonizare a creației artistice, chiar și cele care au marcat un progres (în raport cu precedentele) reprezintă acțiuni coercitive, ele tinzînd să realizeze nu o unitate de principii, ci una de procedee. Limitarea samavolnică a procedeelor artistice a dus — inevitabil — la uniformizarea stilului, la denaturarea personalității artistice. De aici tendința de autolimitare, proprie anumitor epoci artistice, sesizabilă chiar și în unele dintre operele cele mai valoroase (de exemplu în anumite opere aparținînd clasicismului).

Are cu adevărat creația artistică nevoie de o metodă? De la polemicile marilor antici pînă în zilele noastre experiența arată că totdeauna creatorii au năzuit spre înțelegerea principiilor în virtutea cărora arta lor are o anumită orientare, și nu alta. Uneori elaborarea acestor principii a reprezentat sinteza tîrzie a unei bogate practici; alteori formularea principiilor a contrazis însăși practica. Au existat și numeroși artiști care nu și-au manifestat interesul de a se ridica la conștiința propriei activități creatoare. Dar, formulate sau nu, aceste principii generale, care alcătuiesc laolaltă metoda, au existat în practica de creație a oricărui artist și tocmai existența lor a permis afirmarea acelor însușiri comune care defineau arta unei epoci, unei școli. Orice artist își constituie o viziune de ansamblu asupra vieții și asupra reflectării ei artistice, adică o metodă. Conștiința metodei poate să existe sau nu; metoda există însă și independent de această conștiință.

Nu arareori tentativa de generalizare a experienței proprii i-a dus pe unii artiști, chiar dintre cei mai mari, spre înfățișarea unor predilecții personale ca adevăruri universal valabile, spre confundarea principiilor cu procedeele și spre canonizarea acestora din urmă.

Metoda de creație realist-socialistă nu constă în prescrierea anumitor procedee, nici în uniformizarea stilului, ci în stabilirea unei comuniuni a principiilor fundamentale de cunoaștere și redare artistică a realității. Aceste principii au un caracter științific, deoarece au o bază obiectivă. Însușirea lor creează posibilități largi pentru ca procesul asimilării estetice a realității să se desfășoare cît mai profund, pentru ca imaginea individuală

Scanned with OKEN Scanner

să dobîndească semnificații de vastă generalitate. Luminată de idealul estetic al comunismului această metodă este singura aptă să reflecte pe deplin conținutul revoluționar al luptei istorice pentru trecerea societății de la capitalism la socialism și la comunism.

Metoda realismului socialist nu este creația unei anumite personalități, ci expresia științifică a cerințelor obiective care condiționează progresul artei în epoca noastră. Însușirea principiilor fundamentale [1] (mai susamintite) generează anumite particularități, ca : îmbogățirea sferei tematice, umanismul revoluționar, patriotismul și internaționalismul socialist, atașamentul pentru nou, optimismul istoric, refuzul formalismului și al naturalismului, împletirea originală a tradiției cu inovația etc.

Comuniunea de principii și de trăsături generale definitorii nu exclude originalitatea, personală sau națională, a artei realist-socialiste. După cum observa Aragon, realismul socialist capătă o valoare generală atunci cînd își are rădăcinile într-o realitate națională. În același timp însă, valoarea generală a realismului socialist se constituie din îmbinarea principiilor și trăsăturilor comune cu particularitățile fiecărei arte naționale. Intonațiile cîntecului popular sînt prelucrate de muzica noastră simfonică și dau acesteia un colorit original, care nu-i diminuează cîtuși de puțin caracterul realist-socialist. Fizionomia psihică a eroului literar și plastic este o sudură între trăsăturile lui revoluționare și cele populare : acesta e un erou revoluționar al poporului nostru, nu un erou revoluționar născut într-un mediu abstract. Mai mult decît atît : el este zugrăvit cu mijloace artistice întemeiate pe tradiții și înclinații specifice literaturii sau plasticii țării noastre. Astfel simbioza dintre eroul artistic și mediul său concret de viață, înfăptuită cu un excepțional simț al specificului național în multe dintre tablourile lui Grigorescu, reprezintă unul dintre filoanele cele mai valoroase ale tradițiilor picturii noastre.

---

[1] În literatura noastră se manifestă o oarecare reținere în folosirea verbului „a însuși" cînd e vorba de metoda realismului socialist, preferîndu-se de unii „a se constitui". Se omite că în țara noastră realismul socialist are de acum serioase tradiții și că nu fiecare artist îi descoperă principiile în mod independent.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia noastră împletește într-un mod propriu elevația meditativă cu bucuria cunoașterii senzoriale. Plastica noastră e invadată de o lumină specifică.

Particularitățile procesului istoric, originalitatea facturii psihice (și a dinamicii sale), tradiția specifică fac din arta noastră realist-socialistă o artă națională. Specificul național se manifestă și în conținutul operei de artă, nu numai în forma ei. Însăși realitatea social-istorică pe care arta o reflectă, care formează conținutul ei, are o serie întreagă de importante trăsături naționale. Conținutul artei realist-socialiste nu poate fi străin de caracterul național al acestei arte nu numai datorită particularităților obiectului ei concret, dar și datorită modului propriu în care se realizează reflectarea acestui obiect.

Mitru Moț nu se putea naște — ca individualitate generalizatoare — decît în literatura care l-a făurit pe Ion. Teatrul lui Lovinescu se deosebește de al lui Orlin Vasiliev sau Kruczkovski nu numai prin formă și nu numai printr-un specific ce ține de personalitatea fiecăruia.

Desigur, accentuarea unilaterală a trăsăturilor naționale ale artei noastre realist-socialiste nu ar avea nici o îndreptățire. Dar a releva aceste trăsături nu înseamnă cîtuși de puțin a subaprecia rodnicia interacțiunii dintre culturile artistice naționale. Dezvoltarea creației noastre artistice se bazează atît pe înțelegerea concret-istorică a metodei realist-socialiste, cît și pe practicarea ei legată de tradițiile înaintate ale artei naționale, de particularitățile experienței istorice trecute și prezente a poporului nostru, de caracteristicile vieții lui spirituale.

Dacă înflorirea artei realist-socialiste presupune manifestarea originală a fiecărei arte naționale, ea presupune în același timp — cum este și firesc — manifestarea originală a personalității creatoare. Arta autentică presupune originalitatea și sinceritatea artistului ca pe o coordonată fundamentală. Aici pot exista afinități, dar nu imitații; individualitatea artistului se afirmă ca un mod propriu de sesizare și exprimare a adevărului vieții,

Scanned with OKEN Scanner

și nu ca fugă după o falsă „originalitate", dobîndită cu orice preț. Analizînd evoluția poeziei noastre, darea de seamă prezentată la conferința scriitorilor arăta printre altele : „Fenomenul diversificării și îmbogățirii registrului liric ilustrează cît e de cuprinzătoare metoda realismului socialist și că departe de a «uniformiza» talentele, cum pretind calomniatorii literaturii noastre noi, dimpotrivă, le creează condițiile unei adevărate înfloriri. Aproape toți poeții noștri și-au dezvăluit laturi inedite ale personalității lor" [1].

Coloritul personal în dezvăluirea și zugrăvirea adevărului vieții nu decurge din înlocuirea principiilor prin capricii arbitrare. De altfel, după cum dovedește arta decadentă, absența principiilor și domnia arbitrarului duc la ștergerea particularităților personale, la uniformitate. Dovadă : pictura abstractă, ale cărei produse sînt obositor de asemănătoare, indiferent de latitudinea geografică la care au fost realizate.

Dezvoltarea liberă a personalității artistice, multitudinea stilurilor și manierelor se bizuie în țara noastră pe unitatea principiilor și țelurilor creației. Confuzia voită și dușmănoasă dintre această unitate și o presupusă uniformitate e dezmințită de înseși faptele vieții.

Bogăția vieții noastre sociale, receptivitatea diferită a artiștilor față de unul sau altul dintre aspectele ei, modul propriu de apreciere a anumitor fapte, ecoul acestora în sensibilitatea și gîndirea artistului, preferința lui pentru anumite procedee și modalități artistice — iată unele dintre cauzele care nu pot în nici un caz duce la presupusa „uniformizare" a artei realist-socialiste. Maniera proprie de exprimare artistică se naște din particularitățile talentului, din modul propriu de a aprecia unele sau altele dintre faptele vieții de pe o poziție principială unitară. S-ar putea ca unii pasionați ai abstracționismului să aibă dexteritatea de a-l distinge pe Klee de Mondrian. La noi sînt însă tot mai mulți nespecialiști care, după ce au văzut cîteva lucrări de C. Baba, Vida Gheza sau V. Kazar, rețin particularitățile artistului

[1] „Gazeta literară" nr. 4 (411) din 28 ianuarie 1962.

Scanned with OKEN Scanner

respectiv fiind în stare să-i recunoască și alte lucrări fără dificultăți deosebite.

Caracterul legic al progresului creației artistice reiese îndeosebi din orientarea ei necesară în epoca noastră și mai ales în condițiile socialismului, spre metoda de creație realist-socialistă. Acest progres se explică prin superioritatea metodei realist-socialiste, care, reprezentînd — în cazul creației actuale din țara noastră — reflectarea artistică a realității socialiste de pe pozițiile ideologiei comuniste, oferă cel mai vast cîmp de afirmare și dezvoltare a personalității artistice.

Dezvoltarea creației artistice profesioniste este una din căile principale prin care se realizează creșterea necesară a rolului activ al artei în condițiile socialismului, în cadrul creșterii necesare a rolului conștiinței sociale în ansamblul său. Progresul creației artistice duce la consolidarea mai ales în adîncime a influenței pe care o exercită arta asupra oamenilor muncii. Operele de artă purtătoare ale ideilor înaintate, realizate la un înalt nivel de măiestrie artistică produc o impresie profundă și durabilă asupra publicului care vine în contact cu ele. Puterea lor de convingere, ecoul pe care-l stîrnesc în conștiința oamenilor muncii, dragostea și admirația de care se bucură eroii pozitivi înfățișați de ele — toate acestea reprezintă moduri în care se manifestă creșterea în adîncime a rolului activ al artei în viața socială.

2. *Avîntul mișcării artistice de amatori*

Un alt fenomen caracteristic pentru procesul creșterii rolului activ al artei îl constituie dezvoltarea impetuoasă a activității artistice de masă. Prin conținutul, proporțiile și urmările sale, această activitate se deosebește calitativ de tot ce a existat în acest domeniu în țara noastră în trecut. Cu sprijinul partidului și al statului socialist, exprimînd uriașa sete de frumos a poporului, mișcarea artistică de amatori a cuprins în ultimii ani, într-o formă sau alta, milioane și milioane de oameni din orașele și satele țării.

Scanned with OKEN Scanner

Transformîndu-şi existenţa, poporul zămisleşte totodată noi instrumente pentru a cinta aceste transformări, pentru a le exprima prin mijloace artistice. Creaţia populară se îmbogăţeşte necontenit, prezentînd noi şi noi fenomene complexe, pasionante, care se cer studiate.

Trăsătura cea mai evidentă a activităţii artistice amatoare o reprezintă faptul că, bazîndu-se pe vechi şi statornice tradiţii, ea ajunge la o adevărată înflorire după victoria orînduirii socialiste.

Situaţia în acest domeniu în ţara noastră sub orînduirea burghezo-moşierească, indică existenţa unui raport de ostilitate reciprocă între capitalism şi arta amatoare. Acest raport constă în faptul că tendinţa principală a artei amatoare este aceea de a exprima năzuinţele maselor populare, năzuinţe care se află în contradicţie cu rînduielile capitalismului. Totodată, se manifestă tendinţa statului capitalist de a frîna activitatea artistică de masă, de a-i imprima, în măsura în care ea totuşi se desfăşoară, o orientare convenabilă intereselor clasei dominante.

Semnificative în această privinţă par a fi unele documente ale vechii „Astre" din ţara noastră.

Discuţiile purtate cu prilejul unui congres al acestei asociaţii care-şi propunea să îndrume activitatea artistică de masă — congresul din 1930 — au scos cu putere în relief tendinţele caracteristice amintite mai sus, contradicţiile în cadrul cărora se dezvoltă arta amatoare sub stăpînirea burghezo-moşierească : tendinţa reprezentanţilor statului şi ai oligarhiei stăpînitoare de a înăbuşi şi denatura nevoia de frumos a maselor s-a ciocnit cu strădania unor oameni cinstiţi şi pasionaţi de a răspunde acestei nevoi. Prin glasul reprezentanţilor acestei din urmă categorii au răsunat în congres cuvinte care dezvăluiau starea reală, extrem de dificilă, a activităţii artistice de amatori.

Se ştie că, după 1918, datorită influenţei predominante a vîrfurilor burgheziei, în orientarea „Astrei" a cîştigat teren orientarea şovin-naţionalistă.

Reprezentanţii stăpînirii căutau să imprime activităţii artistice de masă un conţinut obscurantist, să o transforme într-un instrument de menţinere şi de adîncire a opresiunii spirituale.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a-și realiza acest deziderat, forurile conducătoare se străduiau să promoveze în repertoriul artiștilor amatori tot ceea ce era mai reacționar și mai înapoiat în cultura timpului. Astfel, autorul raportului cu privire la coruri — prezentat la congresul sus-amintit — socotea că în centrul repertoriului coral trebuie să stea acele cîntece care pot contribui la „menținerea spiritului religios" și la „trezirea sentimentului național" (citește : naționalist șovin). Acestea — afirma el conclusiv — „sînt scopurile principale spre care ne-a dat imbold instinctul de rasă". Folosirea dragostei de muzică a poporului nostru pentru a propovădui obscurantismul religios și șovinismul — iată țelurile pe care și le propuneau ciracii burghezo-moșierimii în domeniul corurilor populare. Nu e de mirare că, abătîndu-se de la tradițiile înaintate ale muzicii noastre corale, de la cerințele estetice veritabile ale maselor de oameni ai muncii, corurile care și-au însușit această orientare s-au găsit la un moment dat lipsite și de cîntăreți și de public... „Cele mai multe coruri au decăzut — recunoaște același raportor — folosesc vechiul renume pentru a organiza baluri, banii strînși se cheltuiesc pe lucruri fără nici o importanță, ba uneori chiar și pe băuturi alcoolice" [1].

Inepuizabila putere de creație artistică a maselor și-a dovedit vigoarea tocmai prin realizările remarcabile — nu puține la număr — obținute în pofida tuturor acestor piedici.

Sesizînd conflictul dintre cerințele cultural-artistice ale poporului și opresiunea exercitată de clasele dominante în această direcție, N. D. Cocea scria cu mulți ani înaintea eliberării (referindu-se la viața culturală de atunci a țării noastre) : „...Într-această stepă arsă de lipsa vieții, a avînturilor și a idealurilor, se simte trebuința mulțimilor compacte, care, venite tîrziu la viață, cer și pentru ele mulțumirea înaltă a literaturilor și a artei" [2].

---

[1] „Congresul culturii" „Astra", 1930, p. 205.
[2] *N. D. Cocea.* „Pamflete", București, E.S.P.L.A. 1956, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

Oamenii de cultură înaintați, marii creatori ai țării s-au găsit și în raport cu această problemă în opoziție față de oficialitățile timpului. Această atitudine s-a vădit încă de la începuturile mișcării muncitorești, în cadrul căreia activitatea artistică a cluburilor ocupa un loc însemnat. Presa timpului amintește, de pildă, felul cum Caragiale, în vremuri cînd o asemenea atitudine stîrnea resentimentul oficialităților, s-a manifestat ca un prieten și sprijinitor al activității artistice a cluburilor muncitorești. Astfel, la 1 ianuarie 1893, el a asistat în sala „Orfeu" la prezentarea de către membrii clubului muncitoresc a scenetei lui Constantin Mille „La clubul muncitorilor"; după spectacol, marele scriitor l-a felicitat pe muncitorul Gh. Ionescu pentru talentul arătat în interpretarea unuia dintre roluri.

Atitudinea față de activitatea artistică muncitorească pe care o luase Caragiale (alături de Mille, Bacalbașa ș.a.) s-a manifestat după ce direcția Teatrului național interzisese actorilor să se producă la cluburile muncitorești (ceea ce nu i-a împiedicat pe N. Soreanu, Petre Liciu și alții să sprijine activitatea artistică a acestor cluburi).

* * *

Revoluția socialistă a schimbat în mod radical situația artei de amatori. Eliberarea energiilor creatoare ale poporului ia, printre altele, și forma sporirii fără precedent a interesului față de artă. Aducînd un aport hotărîtor la extinderea circulației bunurilor artistice, arta amatoare, contribuie totodată la extinderea fără precedent a însăși creației artistice. Activitatea artistică de amatori reprezintă un fenomen social cu strălucite perspective de dezvoltare.

Sprijinind, organizînd și îndrumînd această mișcare, Partidul Muncitoresc Romîn, guvernul Republicii Populare Romîne răspund unor profunde și tot mai accentuate trebuințe spirituale ale maselor, unei cerințe a dezvoltării întregii noastre vieți sociale spre desăvîrșirea socialismului.

Creația artistică a oamenilor muncii eliberați de exploatare se dovedește cu adevărat inepuizabilă. Sub ochii noștri se nasc din rîndul maselor și se statornicesc noi forme strălucite de manifestare a preocupărilor artis-

Scanned with OKEN Scanner

tice. Amintim marile sărbători 23 August și 1 Mai : pavoazarea întreprinderilor, orașelor și satelor, materialele agitatorice pline de fantezie purtate de demonstranți etc. Toate acestea se înfăptuiesc din dorința a milioane de oameni de a învesti cu atributele frumosului participarea lor activă la aceste sărbători ale libertății, construcției și solidarității.

Au apărut marile serbări populare, cu mii de participanți și sute de mii de spectatori, ca serbarea populară în cinstea celei de-a 40-a aniversări de la crearea Partidului Comunist din Romînia sau spectacolul cultural-sportiv dat în cinstea celei de-a XX-a aniversări a eliberării ; s-au statornicit — fără a se generaliza încă — minunatele sărbători ale recoltei, care au loc la gospodăriile colective din Ardeal, Oltenia și din alte părți.

Au luat o amploare fără precedent, dezvoltîndu-se pe o linie nouă, diversificîndu-se și perfecționîndu-se, corurile, echipele de dansuri, de teatru etc., care tălmăcesc în limbajul imaginii artistice problemele ce-i frămîntă pe oamenii muncii în calitate de făuritori ai vieții noi.

Încercînd să desprindem unele particularități ale dezvoltării acestei activități în țara noastră, vom sublinia în primul rînd caracterul ei necesar. Avîntul mișcării artistice de amatori constituie o latură a revoluției culturale, care, în ansamblul său, se desfășoară pe baza unei necesități obiective, specifice orînduirii socialiste. Socialismul înlătură stavilele sociale care împiedicau desfășurarea acestei mișcări, născută ca expresie a unor trebuințe profunde ale poporului. Totodată, socialismul stimulează dezvoltarea artei amatorilor, asigurîndu-i o bază materială mereu mai puternică.

Caracterul organizat reprezintă o altă particularitate remarcabilă a amatorismului în socialism, determinată tocmai de caracterul lui necesar. Activitatea artistică de amatori nu se mai bazează exclusiv pe entuziasmul, pasiunea și spiritul de abnegație al protagoniștilor. Acestor însușiri le vine în întîmpinare politica partidului și statului în acest domeniu. Ca urmare, însuși conținutul activității artistice a amatorilor se eliberează de consecințele dăunătoare ale improvizațiilor spontane, capătă o orientare conștientă. Aspirația spre frumos a milioanelor de oameni ai muncii e sprijinită cu mijloace materiale și îndrumări competente. Tocmai asigurarea din

Scanned with OKEN Scanner

ce în ce mai largă a acestor condiții permite încadrarea unei mase considerabile de artiști amatori într-o activitate sistematică, aflată în necontenit progres.

Caracterul organizat al mișcării artistice amatoare se manifestă în modul cel mai evident prin desfășurarea periodică a marilor festivaluri artistice de masă : concursurile pe țară ale formațiilor de artiști amatori, bienalele de teatru, bienalele de artă populară etc. Aceste festivaluri, intrate în tradiția vieții noastre culturale, au amploarea unor adevărate evenimente pe scară națională. Ele se desfășoară cu participarea a milioane de oameni, antrenînd, alături de artiștii amatori, numeroși artiști profesioniști, oameni de cultură și oameni ai muncii de la orașe și sate.

Așa, de pildă, al VI-lea concurs pe țară al formațiilor artistice de amatori a reprezentat un prilej de verificare a remarcabilelor avantaje pe care le prezintă activitatea organizată pentru mișcarea artistică de amatori.

Concursul a fost precedat de o largă campanie de popularizare. Organele de resort ale Consiliului Central al Sindicatelor și ale Comitetului pentru cultură și artă au elaborat în prealabil obiectivele acestui concurs, dintre care citățm : creșterea numărului de formații participante și de artiști amatori participanți, sporirea numărului de spectacole și de spectatori, îmbogățirea repertoriului cu lucrări inspirate din actualitate, din lupta oamenilor muncii pentru înfăptuirea hotărîrilor celui de-al III-lea Congres al P.M.R., ridicarea nivelului artistic al interpretării etc.

În componența comisiilor raionale și regionale de organizare a concursului au intrat numeroși oameni de artă și cultură, reprezentanți ai organizațiilor și instituțiilor locale, activiști pe tărîmul activității artistice de amatori.

Într-o mișcare de asemenea amploare, măsurile organizatorice favorizează în mare măsură rezultatele artistice. Îndrumarea către un anumit repertoriu, pregătirea condițiilor materiale — deplasări, săli, recuzită — asigurarea unui instructaj competent, sînt condiții organizatorice care acționează în însuși procesul realizării artistice. Desigur că, grevate pe excepționala capacitate artistică creatoare a maselor, aceste condiții și însăși

Scanned with OKEN Scanner

ideea unei competiții a talentelor reprezintă un foarte puternic stimulent pentru activitatea artistică de amatori. De aici, rezultatul cel mai lesne sesizabil: amploarea acestei mișcări, amploarea participării la aceste competiții.

Această amploare reprezintă una dintre manifestările cele mai pregnante ale creșterii rolului artei în viața noastră socială [1].

Contribuția mișcării artiștilor amatori la creșterea rolului social al artei nu se concretizează însă, sub aspect cantitativ, numai în numărul membrilor societății care desfășoară o activitate de creație artistică. Ea se concretizează și în numărul membrilor societății care iau contact cu arta amatoare în calitate de public [2].

Numărul talentelor angrenate în activitatea artistică de amatori permite acesteia să se desfășoare în mod multilateral, cuprinzînd aproape toate genurile și ramurile artistice. De aici și una dintre particularitățile contribuției artei amatoare la educația estetică a maselor: caracterul ei multilateral, capacitatea ei de a răspunde diferitelor cerințe, gusturi și înclinații artistice. Varietatea artei amatoare se prezintă ca un proces dinamic; sub acest aspect pot fi remarcate în marele torent al artei amatoare direcții noi, fenomene inedite.

Un asemenea fenomen e literatura specială, îndeosebi literatura dramatică, scrisă pentru formațiile de actori amatori.

Deosebit de interesant este faptul că la nașterea și dezvoltarea acestei varietăți dramatice participă alături

---

[1] La cel de-al VI-lea concurs al formațiilor artistice de amatori de la orașe și sate au participat 19 110 formații din sistemul așezămintelor culturale și 4 291 de echipe sindicale (față de respectiv 14 952 și 2 890 la al V-lea concurs), cuprinzînd peste 600 000 de artiști amatori (515 000 în formațiile aparținînd așezămintelor culturale și 105 000 în echipele artistice sindicale). Aici trebuie să adăugăm cele aproape 12 000 de formații care s-au întrecut în al treilea festival bienal de teatru amator „I. L. Caragiale", cei peste 100 000 de amatori care au participat la a doua bienală de artă populară, formațiile artistice militare, studențești, școlare etc.

[2] În decursul tuturor fazelor celui de-al VI-lea concurs s-au prezentat aproape 100 000 de spectacole în prezența a circa 22 000 000 de spectatori, față de 90 000 de spectacole cu 16 000 000 de spectatori la concursul al V-lea.

Echipele participante la al treilea festival bienal de teatru „I. L. Caragiale" au prezentat în diferite faze ale concursului circa

Scanned with OKEN Scanner

de autori dramatici consacrați (ca Horia Lovinescu, Paul Everac, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius ș.a.) și unii scriitori de teatru pentru amatori cu totul noi, recrutați din sutele de mii de activiști ai mișcării culturale de masă (printre aceștia pot fi citați Andi Andrieș, Platon Pardiu, Teodor Mănescu, Pan Solcan, C. Beiu, Liviu Cernăianu, I. Ghelu, G. Ostafi ș.a.).

Contribuția activiștilor mișcării artistice de amatori la făurirea unei literaturi dramatice specifice dezvăluie noi tendințe remarcabile : este vorba de trecerea treptată de la diferite forme de artă interpretativă la o creație artistică mai dificilă. Acest proces e deosebit de important : echipele de dansuri, corurile, orchestrele, echipele de teatru, recitatorii își manifestă talentul artistic interpretînd cu măiestrie texte sau piese muzicale care nu au fost create de ei. Desigur, arta interpretativă nu cere în nici un caz mai puțin talent, mai puțină sensibilitate. Aici încercările de a stabili vreo ierarhie nu pot duce decît la concluzii eronate. În cazul activității artistice de masă, însăși trecerea de la interpretarea unor opere create de alții la realizarea personală a unor opere originale, *adică la o creație nouă, care nu se sprijină nemijlocit pe o creație anterioară*, reprezintă un însemnat pas înainte. Acest fenomen exprimă tendința fundamentală, de adîncire și diversificare a capacității artistice creatoare a maselor, tendință ce caracterizează mișcarea artistică de amatori din țara noastră.

Creația nemijlocită a artiștilor amatori nu se manifestă numai în elaborarea textelor dramatice pentru actorii amatori. Ea stă la baza activității cenaclurilor literare, a creatorilor populari, este specifică spectacolelor brigăzilor artistice de agitație, caracterizează activitatea cercurilor de artă plastică din cluburi și case de cultură.

Tendința amatorismului de a cuprinde o cît mai mare varietate de genuri artistice și de a îmbina arta interpretativă cu creația nemijlocită se concretizează și în extinderea cineamatorismului. Deși în țara noastră există și cinecluburi cu o vechime de cîțiva ani, fenomenul a căpătat o anumită amploare mai ales în ultima vreme. El reprezintă o formă relativ nouă de manifestare a bo-

---

33 000 de spectacole în fața a 6 500 000 de spectatori (ceea ce depășește sensibil numărul spectatorilor pe care i-au avut în tot cursul anului 1962 cele 42 de teatre profesioniste din întreaga țară).

Scanned with OKEN Scanner

gătiei preocupărilor artistice ale oamenilor muncii. Bineînțeles, fiind arta care îmbină în cel mai înalt grad creația cu tehnica, dezvoltarea sa este condiționată — și explicată — tocmai prin lărgirea posibilităților materiale puse la îndemîna celor ce muncesc: aparatură, reflectoare etc.

O trăsătură remarcabilă a cineamatorismului nostru o constituie faptul că el se dezvoltă îndeosebi în colectivele muncitorești. Amintim astfel cineclubul muncitoresc „Tractorul"-Brașov, cel dintîi din țara noastră, cineclubul „16 februarie 1933" al muncitorilor din Timișoara, cele de la Oțelul Roșu, Baia Mare etc. De asemenea, există cinecluburi studențești la București, Iași, Cluj, sau ale diferitelor categorii de intelectuali, cum este, de exemplu, cel al arhitecților de la C.S.C.A.S.

Activitatea cinecluburilor merge în genere în două direcții principale: îmbogățirea culturii cinematografice a cineamatorilor prin expuneri, vizionări și întîlniri cu cineaști și realizarea de filme. O particularitate a multora dintre aceste filme este îmbinarea dintre documentar și artistic. Altă particularitate — depășirea, ca tematică, a tradiționalelor aspecte turistice (de multe ori simple succesiuni de fotografii), abordarea unor teme mai largi, caracteristice pentru realitatea noastră socialistă.

Urmările calitative ale proporțiilor mișcării artistice de amatori se vădesc și în forța ei de pătrundere. În țara noastră asistăm la o „descentralizare", din punct de vedere geografic, a creației și consumului de artă profesionistă, la construirea unei rețele vaste, de circulație a creațiilor acestei arte, rețea care tinde să acopere întregul teritoriu al țării. Cu toate acestea, după cum e și firesc, există încă centre rurale (și într-o măsură chiar urbane) ai căror locuitori nu au decît arareori prilejul să audieze un concert pe viu sau să vadă un teatru profesionist. Limitele care circumscriu din punct de vedere geografic puterea de cuprindere a anumitor genuri aparținînd artei profesioniste sînt, în principiu, inexistente pentru arta de amatori. Prin natura sa artistică, (însuși consumatorul se manifestă în calitate de creator), arta amatorilor poate pătrunde pînă în cel mai izolat cătun, poate oferi oricărei colectivități umane, pe baza

Scanned with OKEN Scanner

unui minim de condiții tehnice, satisfacția contactului cu cele mai diferite genuri de artă. Mișcarea artistică de amatori aduce o contribuție valoroasă la realizarea unei circulații a bunurilor artistice care cuprinde virtual întregul teritoriu al țării. Cu ajutorul ei dispar de pe hartă și ultimele „pete albe" care mai indicau zone inaccesibile unor genuri artistice.

În această ordine de idei merită să fie relevat faptul că în anumite ramuri ale creației de masă unele dintre cele mai remarcabile succese au fost obținute în regiuni sau centre în care posibilitățile unui contact regulat cu produsele artei profesioniste în genul respectiv sînt limitate. Semnificativ în acest sens apar unele date referitoare la dezvoltarea teatrului amator.

Iată numărul formațiilor participante în cîteva regiuni la cele 3 festivaluri bienale care s-au desfășurat pînă în prezent.

Regiunea	Festival I	Festival II	Festival III	Creștere
Banat	545	710	774	43 %
Brașov	449	504	632	40 %
Mureș-A.M.	473	605	756	60 %
Argeș	414	532	840	200 %
Oltenia	385	773	821	213 %
Crișana	172	415	536	300 %
Hunedoara	331	436	736	220 %
Maramureș	200	420	514	260 %

Primele trei regiuni din tabelul de mai sus, care au mai multe teatre profesioniste pe teritoriul lor, au marcat între primul și al treilea festival bienal de teatru o creștere a formațiilor participante de circa 50%. Următoarele cinci regiuni, care au numai cîte un singur teatru profesionist pe teritoriul lor, au marcat o creștere între 200 și 300%. Desigur, aici nu e vorba de nici un fel de concurență sau de o excludere reciprocă, ci pur și simplu de faptul că nevoile spiritual-estetice ale maselor își spun cuvîntul. Dezvoltarea artei amatoare este influențată deci și de măsura în care, într-un gen sau altul, arta profesionistă poate satisface aceste nevoi în diferite regiuni ale țării.

Forța de pătrundere a mișcării artistice de amatori se oglindește și în rezultatele artistice ale celui de-al III-lea festival.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre echipele premiate le amintim pe cele din Onești, Hunedoara, Dolhasca, Tulcea, Solonț, Turnu-Severin, Călărași etc. Aceste rezultate indică existența unei munci artistice de nivel superior în regiuni și centre socotite pe vremuri în mod tradițional ca rămase în urmă. În actualele condiții de dezvoltare social-economică a țării, capacitatea de creație artistică a artiștilor amatori contribuie la lichidarea acestui gen de „tradiții".

Tocmai din acest punct de vedere trebuie privită și inaugurarea primelor teatre populare care s-au constituit pînă în prezent la Lugoj, Tulcea, Călărași, Turnu-Severin, Rîmnicu-Vîlcea, Mediaș etc. Organizarea primelor teatre populare reprezintă principalul rezultat al celui de-al 3-lea festival de teatru amator, căci marchează trecerea mișcării artistice de amatori din domeniul teatrului într-o etapă nouă, superioară, de dezvoltare [1].

Dezvoltarea în lărgime a mișcării artistice de amatori duce și pe alte căi la ridicarea nivelului artistic al creației de masă. Astfel, al VI-lea concurs pe țară a arătat că o dată cu creșterea numărului de formații are loc și o creștere a numărului membrilor lor, îndeosebi la coruri și la echipele de dansuri. Dintre formațiile mari participante la concurs amintim corurile căminelor culturale din Domnești-Argeș, cu 200 de membri; Fierbinți, regiunea București, cu 220 de membri; Putna, cu 145 de membri; echipele de dansuri din Dăbuleni, regiunea Oltenia, cu 100 de membri; Teregova, regiunea Banat, cu 92 de membri ș.a.

Desigur că simpla mărire a unui ansamblu coral sau coregrafic nu duce în mod automat la o creștere calitativă pe planul realizării artistice. Tot atît de evident este

[1] Această apreciere se bazează pe însuși modul cum se pune practic problema organizării teatrelor populare: ele se înființează pe lîngă colectivele care au o activitate neîntreruptă de cel puțin 5 ani, un repertoriu variat, de ținută artistică, sînt alcătuite din cadre artistice stabile, a căror valoare se apropie de a actorilor profesioniști și, desigur, dispun de baza materială corespunzătoare; teatrele populare desfășoară o activitate permanentă, pe bază de plan obligatoriu de premiere și de număr de reprezentații. Membrii colectivelor respective urmează concomitent cu activitatea scenică cursuri de artă actoricească, menținîndu-se însă neștirbit principiul de activitate obștească, pe bază voluntară.

însă faptul că înmulțirea forțelor artistice de care dispune un asemenea ansamblu reprezintă cel puțin o bază potențială atît pentru lărgirea repertoriului cît și pentru creșterea expresivității artistice a interpretării.

Prin urmare, pornind de la caracterul necesar și organizat al dezvoltării artei de amatori în Republica Populară Romînă, se pot reține, fie și numai prin prisma implicațiilor care decurg din lărgirea ei, o serie de particularități calitative.

Particularitățile ei calitative devin însă și mai evidente dacă ne vom opri, de pildă, asupra repertoriului, care formează conținutul ideologic-artistic al activității amatoare.

În opoziție cu spiritul șovin, cu misticismul și cu trivialitatea pe care oficialitățile burghezo-moșierești căutau să le imprime în mișcarea culturală de masă, atît cît s-a putut ea dezvolta, repertoriul actualei mișcări de amatori se caracterizează prin orientarea sa ideologică-artistică înaintată.

Orientarea artei amatorilor spre o tematică în care se oglindesc marile înfăptuiri ale poporului condus de partid e vădită în diferite genuri. Astfel, această tendință a putut fi remarcată în activitatea echipelor teatrale, a corurilor și chiar a echipelor de dansuri, unde evocarea actualității e mai greu de realizat. Semnificativ în acest sens este printre altele dansul „Muncă, rod și voie bună", prezentat de formația căminului cultural din Dăbuleni, în care s-a izbutit, prin mijloace coregrafice de calitate, să se redea cu autenticitate un aspect din munca și viața nouă a colectiviștilor.

Un gen al artei amatoare care acordă o atenție deosebită legăturii cu actualitatea, cu munca creatoare, este *brigada artistică de agitație*. De altfel, constituirea și dezvoltarea impetuoasă a acestui gen reprezintă unul dintre fenomenele cele mai interesante ale contribuției mișcării artistice de amatori la creșterea rolului activ al artei.

Brigada artistică de agitație reprezintă o treaptă relativ nouă în dezvoltarea mișcării artistice de amatori. Ea este rodul unor tradiții bogate și multiple, dar s-a constituit ca un gen de sine stătător, cu particularități tematice și artistice proprii. Condiționarea social-istorică a acestui gen al creației de masă rezultă nu

Scanned with OKEN Scanner

numai din împrejurările în care el s-a cristalizat și s-a definit ca un gen aparte, ci și din faptul că avîntul său cu totul remarcabil are loc în anii victoriilor hotărîtoare dobîndite de poporul nostru în lupta pentru socialism. Vom aminti în acest sens faptul că la al IV-lea concurs pe țară al formațiilor artistice de amatori au participat 1 680 de brigăzi artistice de agitație, la al V-lea numărul lor s-a ridicat la 3 354, pentru ca la cel de-al VI-lea să ia parte 6 439 de brigăzi artistice de agitație, adică cu 3 085 mai multe decît la concursul anterior. Această creștere depășește creșterea realizată de toate celelalte tipuri de formații artistice de amatori luate laolaltă și dovedește în mod incontestabil că actualmente brigada artistică de agitație reprezintă genul de artă de amatori care se dezvoltă cu cea mai mare impetuozitate.

Brigada artistică de agitație militează în principal pentru o atitudine înaintată față de muncă și este totodată un rod al atitudinii noi față de muncă. Brigada artistică de agitație apare ca un rezultat al muncii eliberate de exploatare, care capătă tot mai mult un caracter de creație conștientă ; ea apare în același timp ca un rezultat al oglindirii din ce în ce mai profunde a acestei realități obiective în conștiința celor ce muncesc. Ea este, prin urmare, un produs al frumuseții muncii eliberate și în același timp al nevoii de a face această muncă din ce în ce mai frumoasă, deci din ce în ce mai rodnică.

Această prioritate în ceea ce privește tematica nu înseamnă de loc exclusivitate. Oglindirea unor probleme care nu izvorăsc direct din atitudinea față de muncă îmbogățește de multe ori spectacolul, făcîndu-l mai variat, mai antrenant. În alcătuirea programelor nu există nici un temei pentru evitarea unor astfel de preocupări sau modalități. Integrarea lor într-o măsură exagerată nu corespunde însă cerințelor genului. Oamenii muncii nu-și vor da sufragiile unui spectacol de brigadă artistică de agitație în care problemele atitudinii față de muncă ar ocupa un loc minor sau din care ar lipsi cu desăvîrșire chipuri de oameni sau fapte din colectivul respectiv.

Trebuie remarcat rolul pozitiv pe care îl are abordarea în programele de brigadă a unor aspecte privind

Scanned with OKEN Scanner

comportarea social-cetățenească a oamenilor muncii. Exemple semnificative în acest sens se pot găsi mai ales în momentele satirice. Aici sînt combătute în primul rînd apucăturile înapoiate, care afectează în mod direct atitudinea față de muncă și îngreuiază deci îndeplinirea sarcinilor de plan, ca : indisciplina, lipsa simțului de răspundere față de calitatea produsului realizat, închistarea în metode vechi și rezistența față de metodele noi, risipa de materiale, lipsa de răspundere în îngrijirea utilajului, atitudinile turbulente, pozițiile demagogice, tendința de a lăsa greul pe umerii altora, excesul de patriotism local (de secție, de atelier, de brigadă), dezinteresul față de nevoile altor unități de muncă etc.

Alături de asemenea lipsuri sînt combătute nu rareori deficiențele în comportarea generală : obiceiul de a pălăvrăgi, de a cleveti, pasiunea excesivă pentru literatura senzațională, pentru moda excentrică, pentru muzica ușoară de calitate proastă, înfumurarea, atitudinea necuviincioasă față de tovarășii mai în vîrstă sau care îndeplinesc sarcini de răspundere, apucăturile huliganice, comportarea ușuratică în viața de familie ș.a.

Brigada își asumă astfel o misiune de mare cinste și însemnătate. Ea contribuie la consacrarea faptului, într-o măsură nou și din ce în ce mai important, că pentru o colectivitate socialistă de muncă nimic din comportarea celor care o alcătuiesc nu-i este indiferent ; că ea răspunde pentru educarea socialistă a membrilor săi sub toate aspectele, nu numai sub cele care privesc în mod nemijlocit producția ; că unitatea de muncă devine, sub conducerea organizației de partid, o înaltă școală de educare moral-politică a tuturor celor ce muncesc ; că la această activitate educativă participă și mișcarea artistică de masă, inclusiv brigada artistică de agitație.

Brigada artistică de agitație contribuie astfel la promovarea unor raporturi înaintate între oameni, la înlăturarea rămășițelor educației burgheze din conștiința lor. Aici se poate descifra, oglindită în imagini artistice, geneza unui fenomen remarcabil prin caracterul și perspectivele sale de dezvoltare în etapa luptei pentru desăvîrșirea construcției socialiste în țara noastră. Acest fenomen se încadrează în procesul la care s-a referit raportul prezentat la Congresul al III-lea al P.M.R. :

Scanned with OKEN Scanner

„Capătă o însemnătate tot mai mare judecata opiniei publice, a colectivității, formele obștești de influențare a celor ce încalcă normele vieții sociale, de combatere a manifestărilor nesănătoase ale unor elemente înapoiate ale societății" [1].

O particularitate evidentă a spectacolului de brigadă o reprezintă faptul că în cadrul lui oamenii muncii nu sînt numai interpreți, ci de obicei și autori. În colaborare cu cercurile și cenaclurile literare, mii de oameni ai muncii participă la întocmirea programului. În genere, brigăzile artistice de agitație își organizează colective de creație, care, îndrumate de organele de partid și sindicale, aleg aspectele realității înconjurătoare pe care le socotesc cele mai semnificative și mai apte să fie înfățișate artistic, pregătesc și pun la punct programele. În multe cazuri, brigăzile nu se rezumă la acest colectiv organizat, ci primesc sugestii sau texte din partea oricărui lucrător al unității respective. Reprezentînd astfel în cel mai înalt grad o creație nemijlocită a celor ce muncesc, spectacolul de brigadă își concentrează atenția, tocmai ca urmare a acestei proprietăți specifice, în primul rînd asupra acelor forme și aspecte ale realității care îi preocupă cel mai mult pe oamenii muncii. Acestea sînt aspectele concrete, individuale ale vieții din unitatea respectivă, ale muncii proprii și ale muncii celorlalți membri ai colectivului. Brigada dezvăluie cu o mare pregnanță poezia muncii libere: în cadrul ei, muncitorii își cîntă creația lor istorică colectivă, cîntă episoadele concrete și pe eroii vii ai acestei creații. Poezia vieții prilejuiește o viață nouă poeziei. Arta dezvăluie mai larg frumusețea muncii; frumusețea muncii îmbogățește arta. Creația muncii și creația artistică se împletesc și se înalță reciproc.

Aspectele tematice și de repertoriu arată cum mișcarea artistică de amatori promovează din ce în ce mai ferm creații artistice — muzică, dans, teatru — adînc pătrunse de spiritul actualității. Această activitate oferă o vastă frescă a felului cum masele izbutesc să dea o expresie artistică tot mai izbutită propriei lor creații istorice.

---

[1] *Gh. Gheorghiu-Dej.* Articole și cuvîntări. 1959—1961, București, Editura politică, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

Structura repertoriului arată, totodată, cum mișcarea artistică de amatori face legătura dintre unele creații de frunte aparținînd patrimoniului artistic universal sau național și milioanele de oameni ai muncii din orașele, de pe șantierele și din satele țării noastre.

Îmbogățirea preocupărilor tematice ale programelor prezentate de formațiile artistice amatoare, străduința de a exprima un nou și bogat conținut de idei au ca urmare necesară sporirea eforturilor de a ridica măiestria interpretării.

Un prilej de strălucită afirmare a capacităților artistice creatoare ale oamenilor muncii a fost a doua bienală de artă populară.

Dezbaterile care au avut loc pe marginea acestei mari manifestări a artei amatoare au subliniat unele tendințe generale ce se manifestă actualmente în arta noastră populară. Cea mai importantă concluzie este aceea că, deși caracterizată în istoria sa printr-o evoluție foarte lentă, arta noastră populară trece în ultimii ani prin evidente schimbări. Alături de ornamentica tradițională, care și ea se îmbogățește — de pildă printr-o dezvoltare a decorului floral —, se afirmă impetuos ornamentația nouă, cu elementele ei actuale, exprimînd vigoarea cu care socialismul pătrunde în existența și conștiința poporului.

Dezvoltarea artei amatoare se află într-o multiplă interdependență cu dezvoltarea artei profesioniste. Ea nu reprezintă, ca în capitalism, o supapă pentru cerințele spiritual-estetice nesatisfăcute ale maselor, pe care condițiile vieții sociale le izolează de produsele artei profesioniste, ci, alături de arta profesionistă, o cale necesară prin care se realizează în socialism satisfacerea nevoilor spiritual-estetice ale membrilor societății. Prin conținutul, sfera de cuprindere și specificul său, de creație a maselor, mișcarea artistică de amatori reprezintă, alături de arta profesionistă, un factor hotărîtor în educarea estetică a poporului, în formarea gustului estetic și a idealului estetic socialist. Ea acționează, prin urmare, ca un factor de educare socialistă a maselor, își aduce contribuția la dezvoltarea conștiinței socialiste a celor ce muncesc.

Între dezvoltarea artei profesioniste și a artei amatoare nu se interpun nici un fel de contradicții. Izvorînd

Scanned with OKEN Scanner

din aceeași categorie de nevoi sociale, îndreptîndu-se spre același obiectiv și militînd pentru aceeași cauză înaintată prin mijloace asemănătoare, arta profesionistă și arta amatoare se află într-un raport de sprijin reciproc.

Arta amatoare este îndatorată artei profesioniste în primul rînd pentru că, așa cum s-a mai arătat, ea se folosește în mod nemijlocit de creațiile acesteia. Succesele dramaturgiei, muzicii, liricii profesioniste îi stimulează pe artiștii amatori, îi pun în fața unor noi probleme de interpretare, le oferă prilej de meditație și model pentru propria lor creație. În condițiile unei uriașe răspîndiri a produselor artei profesioniste, aceasta din urmă acționează cu putere asupra sensibilității a milioane de oameni ai muncii, contribuie deci la trezirea interesului lor față de viața artistică, stimulează talentele latente, accelerează transformarea consumatorului de artă în creator de artă. În sfîrșit, mulți artiști reputați dau un sprijin efectiv formațiilor amatoare în întreaga lor activitate. În timpul celor șase concursuri de pînă acum, mulți specialiști, membri ai comisiilor de concurs, au vizitat formațiile, au asistat la repetiții, au dat sfaturi prețioase privind interpretarea.

Arta profesionistă, la rîndul său, are puternice temeiuri pentru a se socoti îndatorată față de arta amatoare. Se poate remarca, în această ordine de idei, faptul că mișcarea artistică de amatori acționează printre altele și ca o vastă pepinieră de talente, ca un izvor nesecat care alimentează cu noi și noi creatori diferitele ramuri ale artei profesioniste. Armata artiștilor amatori își trimite reprezentanții de frunte pînă în rîndurile cele mai înaintate ale artei profesioniste. Pe de altă parte, mișcarea artistică de amatori pune de multe ori mase însemnate într-un prim contact cu anumite genuri artistice, trezind interesul a noi grupuri de oameni ai muncii față de genul respectiv. Tinzînd să transforme pe tot mai mulți consumatori de artă în creatori, amatorismul influențează cu putere și asupra modului cum protagoniștii săi receptează arta profesionistă. După cum e și firesc, un actor amator, de exemplu, sensibilizat față de calitățile textului dramatic, atent la felul cum aceste calități sînt valorificate în spectacol, familiarizat cu problemele de mimică și dicție, de scenografie, costumație, mișcare scenică, ritm ș.a. va fi în mod inevitabil

Scanned with OKEN Scanner

mai exigent — și mai competent în exigența sa — față de profesioniștii artei teatrale. Aceleași fenomene se manifestă și în toate celelalte genuri comune artei profesioniste și artei amatoare. Ducînd la creșterea exigenței față de arta profesionistă, mișcarea artistică de amatori determină creșterea forței cu care receptarea artistică influențează asupra creației artistice în sensul desăvîrșirii ei. În acest fel, arta amatoare se dezvăluie ca un factor important, deși mediat, care contribuie la avîntul artei profesioniste, la dobîndirea de către aceasta a noi succese pe calea realismului socialist.

Activitatea artistică de amatori exercită o influență profundă, multilaterală și binefăcătoare asupra întregii vieți cultural-artistice a țării. Prin amploarea, forța de pătrundere, conținutul său nou și nivelul de realizare artistică în necontenită dezvoltare, ea reprezintă una din pîrghiile de seamă ale transformării conștiinței celor mai largi mase, un remarcabil instrument de educare politică-ideologică, morală și estetică a celor ce muncesc.

La baza succeselor activității artistice amatoare stă faptul că ea se desfășoară în mod organizat, ca o latură a revoluției culturale, bucurîndu-se de sprijinul și îndrumarea Partidului Muncitoresc Romîn, a statului nostru socialist. Această îndrumare se bazează pe înțelegerea științifică a faptului că dezvoltarea mișcării artistice de amatori reprezintă un proces necesar, în care se materializează sub un aspect particular cerința obiectivă a lichidării contradicției dintre munca fizică și munca intelectuală. Pe măsura înaintării treptate spre desăvîrșirea socialismului, această cerință acționează cu mai multă vigoare, generînd noi fenomene îndreptate spre satisfacerea ei. De aici, printre altele, și caracterul dinamic al mișcării artistice de amatori în cadrul căreia, pe măsura unor noi necesități sociale, apar și fenomene calitativ noi, la care, în parte, ne-am referit în paginile anterioare.

Prin mișcarea artistică de amatori, rolul social al artei capătă noi dimensiuni și noi forțe, el sporește atît în profunzime cît și în lărgime.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Extinderea sferei de acțiune a artei*

După cum am arătat la începutul acestui capitol, rolul activ al artei în viața socială depinde și de sfera sa de acțiune. Eficacitatea socială a unei opere de artă e în funcție nu numai de justețea ideilor pe care le afirmă, de forța imaginii artistice în care aceste idei sînt întruchipate, ci și de numărul membrilor societății care au posibilitatea de a veni în contact cu opera respectivă.

Așa cum este bine cunoscut, spre deosebire de procesele obiective din natură, procesul obiectiv de dezvoltare istorică a societății se înfăptuiește prin activitatea practică a oamenilor, a maselor populare.

Rolul istoric al maselor constă nu numai în faptul că prin activitatea lor productivă ele creează necesitatea progresului istoric, ci și în faptul că numai prin acțiunea lor conștientă este posibilă satisfacerea acestei necesități. Acțiunea istorică de revoluționare a raporturilor sociale, de trecere de la o orînduire perimată la una înaintată, e condiționată de pătrunderea în conștiința maselor a necesității acestei transformări.

În socialism, creșterea activității conștiente a unor mase tot mai largi face necesară intensificarea activității ideologice de educare socialistă a acestor mase.

Determinînd o îmbunătățire neîncetată a nivelului de trai material, socialismul dă oamenilor muncii posibilitatea de a-și îmbogăți în mod considerabil orizontul de cultură, de a se bucura într-o măsură incomparabil mai mare ca înainte de bunurile artistice. În această privință, partidul și statul iau numeroase măsuri al căror rezultat este accesul unor mase tot mai largi la bunurile artistice, apropierea poporului de artă.

Rezultatul acestor măsuri se oglindește în nenumărate fapte. Astfel, numai din 1949 pînă în 1958 s-au editat în țara noastră peste 4 000 de lucrări literare cu un tiraj total de aproape 83 000 000 de exemplare. În 1963, editurile de stat au tipărit 3 268 de titluri cu un tiraj total de 57 190 000 de exemplare [1].

[1] În țară la noi se tipăresc în medie în fiecare an 300 de exemplare (cărți) la 100 de locuitori, față de 25 înainte de eliberare.

Scanned with OKEN Scanner

Un rol extrem de important în dezvoltarea gustului pentru citit la mase cît mai largi de oameni ai muncii revine sistemului de biblioteci. În trecut, existau circa 5 000 de biblioteci, majoritatea concentrate în cîteva mari orașe și mai ales în școli. În 1934 se ajunsese, datorită lipsei de fonduri, să se ventileze ideea închiderii bibliotecii Academiei. Ocupîndu-se într-un discurs la senat în 1933 de problema bibliotecilor publice, ministrul instrucțiunii, D. Gusti, se vedea silit să recunoască : „Bibliotecile trebuie să aibă în primul rînd cărți, apoi un bibliotecar și cititori... Dar cărți nu sînt... Este o grozavă penurie, o grea criză a cărții" [1].

O mărturie interesantă privitoare la starea de lucruri care domnea în perioada respectivă în domeniul activității de difuzare a cărții este aceea a fostului președinte al Societății scriitorilor romîni, Corneliu Moldovan. Cu prilejul zilei cărții, acesta spunea printre altele, referindu-se la biblioteci :

„Spațiul nu ne îngăduie ca să ne ocupăm de rolul șters, adeseori nul al bibliotecilor populare... care, în cele mai multe cazuri, sînt niște simple dulapuri zăvorîte, cu cărți netăiate, prăfuite, dar ștampilate" [2].

După cum se știe, accesul maselor la operele literaturii era frînat în primul rînd nu de proasta organizare a bibliotecilor, ci de mizeria economică, de starea sanitară gravă și de ravagiile analfabetismului, lucru pe care nici măcar reprezentanții culturali ai burghezo-moșierimii nu-l puteau ignora în întregime.

În anii puterii populare s-a creat un sistem de biblioteci care cuprinde circa 24 000 de unități, cu un fond de aproximativ 80 000 000 de volume (față de 14 500 000 în 1938). La aceasta se adaugă numeroasele biblioteci existente în cadrul Caselor tineretului, al unităților militare etc. În bibliotecile noastre publice citește 32% din populația țării, față de 0,6% înainte de eliberare. Singură Biblioteca centrală de stat — cea mai mare bibliotecă publică din țară — deține peste 3 200 000 de volume. O activitate extrem de bogată depun bibliotecile din uzine.

---

[1] *D. Gusti.* „Cunoaștere și acțiune în serviciul națiunii", p. 234.

[2] „Un an de activitate în Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor", 1933, p. 1 369.

Scanned with OKEN Scanner

Paralel cu dezvoltarea rețelei de biblioteci publice se desfășoară o acțiune susținută de difuzare a cărții, de formare și îmbogățire a bibliotecilor personale ale oamenilor muncii. O largă extindere au standurile de vînzare a cărții din incinta întreprinderilor, multe din aceste standuri funcționînd pe secții.

Un vizitator străin al țării noastre, pictorul american Anton Refregier, spunea în legătură cu aceasta: „Am vizitat o unitate industrială unde se construiesc locomotive și vagoane. Trecînd împreună cu directorul prin hale, am văzut un stand de cărți chiar în incinta uzinei. Am aflat că există un concurs în care tinerii muncitori se întrec între ei cine citește mai mult. Această răspîndire în masă a culturii — adăuga pictorul american — este pentru mine o dovadă a marii înfloriri culturale pe care mă așteptam s-o găsesc într-o țară socialistă" [1].

Iată cîteva cifre comparative privitoare la spectacolele teatrale, cinematografice, concertele, activitatea culturală de masă:

	1938	1963
Spectatori	1 577 000	14 147 000
Teatre și instituții muzicale	18	126
Cinematografe	338	5 391
Spectatori	41 412 000	190 575 000
Cămine culturale, case de citit	3 500	12 272

În ce privește răspîndirea muzicii, pe timpul regimului burghezo-moșieresc existau în țară două teatre de operă și o filarmonică; azi avem 16 filarmonici și orchestre simfonice, care desfășoară o intensă activitate în toate regiunile țării, 13 teatre muzicale și de estradă, 8 ansambluri de cîntece și dansuri, 19 orchestre populare. Numărul spectatorilor de operă, de exemplu, a crescut de la 147 000 în 1938 la 864 000 în 1963. În stagiunea 1948, numărul auditorilor la concerte simfonice a fost de 242 000; în 1963 concertele simfonice au fost audiate de 808 000 de oameni.

Creațiile artiștilor noștri plastici au devenit, de asemenea, un bun al maselor. Cele 22 de muzee de artă plastică existente în țară au fost frecventate în 1963 de numeroși vizitatori.

[1] „Scînteia" nr. 4 555 din 21 iunie 1959.

Scanned with OKEN Scanner

Pătrunderea artei plastice în rîndul maselor muncitoare are loc și pe alte căi. Operele unor artiști de seamă împodobesc multe cluburi muncitorești, case de cultură, case de odihnă, stadioane etc. Pictori renumiți lucrează la realizarea unor ansambluri decorative, picturi murale în cadrul unor localuri obștești sau de interes public. Astfel, mulți artiști plastici au lucrat picturile murale care împodobesc casele de cultură raionale ale tineretului bucureștean.

Ansambluri decorative s-au realizat la Fabrica de penicilină din Iași, „Carbochim"-Cluj, Combinatul chimic din Făgăraș, la gările Hunedoara, Curtici, Timiș, Nicolina, la diferite teatre, stadioane și parcuri publice.

Expoziții de artă plastică sînt organizate și la reședințele raionale, și nu arareori ele funcționează chiar în localul unor întreprinderi industriale sau unități agricole socialiste. Filmele documentare dedicate lui Grigorescu și Aman au prezentat și explicat operele cele mai bune ale acestor artiști în fața a milioane de oameni ai muncii de la orașe și sate.

Teatrul se manifestă, de asemenea, în anii puterii populare ca unul dintre genurile care pătrund în rîndurile celor mai largi mase populare. Cele 42 de instituții teatrale activează în marea lor majoritate în provincie. Dintre aceste 42 de unități, 31 au fost înființate după 23 August 1944. Iată și cîteva cifre comparative privind activitatea teatrelor:

Anul	Unități	Spectatori
1938	16	1 430 120
1963	42	4 903 000

Creșterea numărului de spectatori a avut o influență pozitivă și asupra condițiilor creației actoricești. Așa, de pildă, Teatrul național din Iași era silit înainte de eliberare, din cauza numărului restrîns de spectatori, să dea între 18 și 24 de premiere pe stagiune, o piesă jucîndu-se de maximum 10-12 ori, ceea ce nu putea să nu influențeze asupra calității spectacolelor. Cu toate acestea, cifra maximă de spectatori era de 80 000 pe an. Acum, numărul de premiere pe stagiune e de numai 8—10, iar numărul spectatorilor s-a ridicat la peste 200 000.

Scanned with OKEN Scanner

Cifrele de mai sus explică de ce „O scrisoare pierdută" a marelui Caragiale s-a reprezentat de la data premierei, 1884, pînă la eliberare, adică în 60 de ani, de 319 ori (în medie de 5 ori pe an), pe cîtă vreme numai între anii 1950 și 1961 a ajuns la 1 089 de reprezentații (în medie 100 pe an), fiind vizionată de aproape 500 000 de spectatori.

Acest proces vast prin intermediul căruia comorile creației artistice devin în mod practic un bun al poporului n-ar fi însă posibil dacă n-ar exista o puternică sete de cultură a maselor. Setea de cultură a poporului a existat și înainte; ea nu putea fi însă satisfăcută decît într-un mod cu totul parțial și în pofida tendinței fundamentale a orînduirii bazate pe exploatarea materială și asuprirea spirituală a maselor muncitoare. În socialism se creează premisele nu numai pentru satisfacerea acestor cerințe culturale, dar și pentru creșterea lor impetuoasă.

Transformarea comorilor artei și culturii în bunuri ale maselor muncitoare oglindește în nenumărate fapte superioritatea și sub acest aspect a democrației socialiste față de falsa democrație burgheză. „Crede cineva — scria Marx în „Critica programului de la Gotha" — că în societatea actuală... educația poate fi *egală* pentru toate clasele?" [1] Numai în socialism, pe baza desființării inegalității față de mijloacele de producție, se desființează inegalitatea față de bunurile spirituale. Dreptul egal la cultură, la desfătarea estetică devine una dintre realitățile caracteristice pentru viața oamenilor muncii în orînduirea socialistă. Democrația socialistă deschide tuturor celor ce muncesc posibilități nelimitate de creație în toate domeniile.

Creșterea rolului activ al artei în socialism are un caracter legic.

Ea se realizează pe două căi principale: pe calea intensivă, a adîncirii influenței ei, și pe calea extensivă, a creșterii sferei în care se exercită această influență. Aportul hotărîtor în creșterea rolului activ al artei revine conținutului său de idei.

---

[1] *K. Marx* și *F. Engels*. Opere alese în două volume, vol. II, București, E.S.P.L.P. 1955, ed. a II-a, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

Prima dintre căile principale pe care se realizează creșterea rolului activ al artei în viața socială exprimă un raport mai cu seamă calitativ și e legată îndeosebi de procesul creării bunurilor artistice ; cealaltă exprimă un raport mai cu seamă cantitativ și e legată îndeosebi de procesul receptării acestor bunuri. Între aceste două căi există nu numai o interferență, ci și o strînsă interdependență. Aspectul cantitativ al problemei capătă și el valențe calitative.

În condițiile socialismului se transformă nu numai creația, ci și consumul artistic, crește atît masa cît și receptivitatea consumatorilor de artă.

Ca urmare se amplifică și se adîncește influența educativă a artei, îndeosebi felul cum ea acționează asupra conștiinței estetice și moral-politice a membrilor societății. Creșterea rolului activ al artei în viața socială se concretizează în ultimă instanță în aportul ei tot mai valoros la realizarea uneia dintre cele mai dificile sarcini ale actualei etape — formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste a poporului.

Scanned with OKEN Scanner

VI. Contribuția artei la educarea socialistă a poporului

Educarea maselor în spiritul socialismului este una din sarcinile principale ale noii orînduiri. Trasînd această sarcină, Lenin aprecia uriașa acțiune ce trebuie să ducă la îndeplinirea ei ca „începutul unei revoluții mai grele, mai esențiale, mai radicale, mai hotărîtoare decît însăși răsturnarea burgheziei, căci ea înseamnă victoria asupra propriei noastre rutine, asupra dezmățului, asupra egoismului mic-burghez, asupra acestor deprinderi pe care capitalismul blestemat le-a lăsat moștenire muncitorului și țăranului" [1].

Aplicînd creator învățătura leninistă, partidul nostru desfășoară o largă și multilaterală muncă educativă.

Necesității ce determină acțiunea de transformare a conștiinței maselor îi răspunde și arta noastră realist-socialistă, care își orientează în mod conștient funcția educativă în sensul accelerării și aprofundării procesului de educare socialistă a poporului.

Caracterizînd sarcina principală a artei în etapa desăvîrșirii socialismului, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej spunea, cu prilejul conferinței pe țară a scriitorilor : „În această etapă istorică de dezvoltare a societății noastre, literaturii îi revine misiunea de mare răspundere de a contribui prin toată forța ei de înrîurire la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste, la făurirea omului nou, a moralei socialiste, a atitudinii noi față de muncă și so-

[1] V. *I. Lenin*, Opere, vol. 29, București, Editura politică, 1959, p. 395.

Scanned with OKEN Scanner

cietate, la înlăturarea din conștiința oamenilor a influențelor ideologiei și educației burgheze" [1].

Arta realist-socialistă își aduce contribuția la educarea politică-ideologică și morală a oamenilor muncii în calitatea sa de educator estetic, căci însăși educația estetică exercită o incontestabilă influență politică, morală și filozofică.

Ajutîndu-i pe oamenii vremurilor noastre să-și înțeleagă epoca și totodată să se cunoască mai profund pe ei înșiși, arta oferă, o dată cu aprecierea unor fenomene practice, psihologice sau morale, și modele de comportare. Funcția ei cognitivă se împletește cu cea educativă.

Datorită faptului că ideea artistică pătrunde în conștiință contopită cu un puternic impuls emoțional, că subiectul receptiv raportează la opera de artă propria lui experiență de viață, acțiunea educativă a artei are efecte multiple. În principal, ea duce la o îmbogățire a conștiinței atît pe plan cognitiv, cît și pe plan moral și estetic.

Acțiunea complexă a artei pe aceste planuri multiple se realizează, desigur, în mod sintetic. Nu există operă de artă care îi educă pe oameni din punct de vedere moral sau politic fără a-i educa în același timp din punct de vedere estetic. Accentele se pot schimba, dar caracterul întotdeauna complex și unitar al acestei acțiuni rămîne.

Îndeplinindu-și funcțiile sale pe linia educării socialiste a maselor, arta realist-socialistă își demonstrează cu cea mai mare vigoare caracterul său popular. În definirea caracterului popular al artei se includ o serie întreagă de elemente inalienabile, cum ar fi: legătura creațiilor artistice cu particularitățile naționale, valoarea artistică propriu-zisă a creațiilor respective, concordanța dintre conținutul de idei și interesele maselor populare etc. Fiecare dintre aceste însușiri contribuie ca arta să-și poată afirma cu eficiență caracterul său popular. Nici unul dintre aceste elemente nu poate fi subapreciat fără ca acest caracter să slăbească sau chiar să dispară. Totuși, în ansamblul acestor trăsături necesare există una care ni se pare vitală, cuprinzîndu-le

[1] *Gh. Gheorghiu-Dej.* Articole și cuvîntări. 1961—1962. București, Editura politică, 1962, p. 261.

Scanned with OKEN Scanner

într-o măsură și pe celelalte: este vorba de legătura artei cu viața poporului.

Această legătură începe de la orientarea tematică a creației: ea își dovedește însă puterea și profunzimea mai cu seamă prin contribuția pe care o aduce arta la acțiunea creatoare a poporului, de transformare a propriei sale vieți. Această contribuție se cristalizează în felul cum arta își îndeplinește funcțiile sale; tocmai din acest motiv aprecierea cea mai justă a caracterului popular al artei este aceea care pornește de la cercetarea felului cum ea își realizează funcțiile sale și participă astfel în mod activ la lupta maselor pentru desăvîrșirea socialismului.

Caracterul popular al artei se naște din confluența necesară a multor izvoare. El e condiționat de orientarea creației artistice, dar se verifică în rezultatele sociale ale receptării. Arta se naște prin creație, dar se împlinește prin receptare, aceasta din urmă (ca întruchipare a efectelor educative ale artei) fiind scopul creației.

De aceea, în exercitarea funcțiilor artei noastre realist-socialiste se sintetizează însușirile ei particulare care-i conferă însușirea globală de purtătoare a unui profund caracter popular.

1. *Arta realist-socialistă — factor principal în procesul educării estetice a poporului*

Funcția specifică a artei este cea estetică. Sînt cazuri în care — cum e, de pildă, situația artelor decorative sau a arhitecturii — discuția despre exercitarea nemijlocită a unei *funcții educative* în sensul educării morale sau politice-ideologice ar putea privi numai implicații destul de îndepărtate. Dar nu există nici un caz în care obiectul de artă — oricărei ramuri sau oricărui gen i-ar aparține — să nu îndeplinească o *funcție estetică* nemijlocită. Exercitarea unei înrîuriri estetice reprezintă o particularitate vitală a obiectului de artă. Fără a dispune de ea, obiectul respectiv nu poate dobîndi calitatea de obiect de artă. Arta nu poate exista fără a influența conștiința estetică a membrilor societății, deși conștiința

Scanned with OKEN Scanner

estetică se dezvoltă și în afara acțiunii pe care o exercită arta asupra sa. Conștiința estetică nu se limitează la raportul omului față de creația artistică, dar se dezvoltă în cea mai mare măsură pe baza acestui raport.

De aceea, rolul activ al conștiinței estetice se confundă în parte cu rolul activ al artei, dar nu se rezumă la el.

Influența educativă a artei în domeniul ideologiei și al moralei este legată în mod indestructibil de faptul că ea reprezintă principalul factor de educare estetică a oamenilor muncii, de formare a conștiinței estetice. Năzuința omului spre frumos nu se manifestă numai prin receptivitatea sa față de artă ; această năzuință străbate ca un rîu subteran întreaga personalitate umană, atitudinea omului față de cele mai diferite fenomene ale vieții sociale. Omul tinde să aprecieze din punct de vedere estetic diferitele laturi ale vieții tocmai pentru că are acea aptitudine despre care scria Marx — de a da formă lucrurilor „și în conformitate cu legile frumosului". De aceea, năzuința spre frumos nu poate să nu cuprindă și năzuința spre o viață socială alcătuită în ansamblul său după legile frumosului. Aprecierea estetică a realității reprezintă un factor al progresului social. În mod normal, ea respinge ceea ce e diform, hidos, monstruos, meschin, josnic, morbid, și, dimpotrivă, provoacă admirația față de ceea ce e viguros, avîntat, adecvat cerințelor dezvoltării.

Conștiința estetică reprezintă o parte integrantă a conștiinței sociale. Între ea și diferitele forme ale conștiinței sociale există atît un raport complex de condiționare reciprocă, cît și o anumită independență relativă.

Această condiționare decurge din legătura strînsă a fenomenului estetic cu întreaga viață spirituală. Fenomenul estetic are întotdeauna o latură ideologică, a cărei prezență nu se manifestă însă la fel de direct în toate împrejurările.

Adevărata percepție estetică nu oferă omului o simplă satisfacție momentană, ci îi lărgește întregul orizont, îi alimentează înclinația spre un mod de viață mai perfect, îl stimulează să acționeze în acest sens.

Scanned with OKEN Scanner

Percepția estetică are un conținut obiectiv, căci ea relevă aspecte ale raporturilor existente în realitatea înconjurătoare.

Raportată la faptele vieții sau la cele mai multe opere de artă, percepția estetică include o serie de aspecte ideologice, morale, filozofice, care au un pronunțat caracter de clasă.

Poziția de clasă exercită o influență adeseori hotărîtoare asupra criteriilor estetice. De altfel, însăși dezvoltarea istorică a conștiinței estetice dovedește forța cu care raporturile de clasă își exercită înrîurirea și în acest domeniu.

Tocmai consecințele acestui proces istoric implică necesitatea desfășurării unei largi acțiuni de educare estetică socialistă a poporului. Domeniul emoțiilor și sentimentelor este mai labil, mai susceptibil diverselor influențe, mai dificil de apărat împotriva reminiscențelor, iluziilor ș.a.m.d. De aceea, deși poziția ideologică reprezintă o premisă importantă a conștiinței estetice, se mai întîmplă să întîlnim oameni cu o gîndire bogată, cu o comportare morală demnă de stimă, cu opinii înaintate, dar cu o conștiință estetică rămasă în urmă, cu un gust nesigur, supus încă influențelor educației burgheze. Eforturile pentru înlăturarea unor asemenea fenomene, pentru educarea estetică socialistă a maselor se încadrează astfel în ansamblul activității ideologice, care reprezintă în etapa actuală de dezvoltare a țării noastre tărîmul principal al luptei de clasă, al luptei dintre nou și vechi.

Dezvoltarea conștiinței estetice, transformarea ei au loc în condițiile socialismului pe baza însăși a noii realități, a noilor raporturi dintre oameni; ea nu are loc însă ca un proces spontan, ci e rodul unei activități educative sistematice care se desfășoară pe această bază. În general, receptivitatea estetică a omului nu evoluează în afara modului cum evoluează întreaga lui conștiință; conștiința estetică suferă influența concepției despre lume, a ideologiei politice, a comportării morale. De aceea, întreaga muncă de educare a maselor în spiritul comunismului, care se desfășoară sub conducerea partidului, contribuie și la dezvoltarea conștiinței estetice socialiste a oamenilor muncii.

Scanned with OKEN Scanner

Prin construirea socialismului, aspirația maselor spre libertate, fericire, încredere optimistă în viață — inclusiv expresia ei estetică — își găsesc împlinirea nu numai în artă, dar în primul rînd în realitatea vieții noi, a cărei trăsătură esențială este tocmai nimicirea exploatării, eliberarea reală a omului. Frumusețea nu se mai afirmă aici ca protest împotriva realității sau ca vis utopic, ci își are temelia în realitatea noilor relații umane. Năzuințele individuale nu mai sînt amenințate și copleșite de ostilitatea generală, ci se contopesc tot mai mult într-o năzuință comună, care ia forma celui mai măreț ideal. Aprecierea estetică a faptelor proprii devine un bogat izvor de perfecționare morală. Estetica — după expresia lui Gorki — se manifestă ca etica viitorului. Relațiile umane sînt din ce în ce mai mult guvernate de principii morale pătrunse de o măreață frumusețe.

Dezvoltarea conștiinței estetice se dovedește un rezultat al noilor condiții de viață și totodată un mijloc de a le consolida. Dacă în trecut conștiința estetică s-a manifestat mai ales ca modalitate de împotrivire sau de refugiu față de o realitate ce tindea să zdrobească năzuința spre frumos, în socialism ea se manifestă în primul rînd ca o forță pozitivă, constructivă, care îmbogățește reflectarea umană a realității, contribuind astfel la consolidarea, la dezvoltarea acestei realități.

Socialismul are nevoie de un producător conștient, liber în înțelesul real al cuvîntului, întregit și îmbogățit din punct de vedere spiritual, căci numai astfel pot fi eliberate uriașele lui aptitudini creatoare și tocmai această eliberare materializată într-o creștere fără precedent a productivității muncii asigură și victoria definitivă a socialismului în întrecerea sa pașnică cu capitalismul. Educația estetică e unul dintre mijloacele importante ale acestei întregiri și îmbogățiri spirituale a oamenilor muncii din țara noastră.

Orientarea realist-socialistă a artei noastre ca principal factor de educare estetică a poporului exprimă tocmai aceste schimbări obiective care au loc în raporturile estetice față de realitate ale constructorilor socialismului.

Condițiile vieții sociale în cadrul cărora arta își desfășoară acțiunea ei de educare estetică a maselor deter-

Scanned with OKEN Scanner

mină și obiectivele principale ale procesului educației estetice. Educarea estetică nu privește dezvoltarea capacității emoționale considerată ca o aptitudine de sine stătătoare, ci dezvoltarea acestei capacități în legătură cu un sistem de concepții raportat la aspectul estetic al diferitelor fenomene. Cu alte cuvinte, educația estetică nu trebuie să ne îmbogățească numai pe plan psihologic, ci și pe plan ideologic. Prin urmare, formarea și dezvoltarea conștiinței estetice socialiste presupune nu numai educarea gustului estetic socialist, ci și formarea idealului estetic socialist.

Atitudinea estetică față de realitate se condensează în creația artistică. La rîndul său, ca produs concentrat al acestei atitudini, arta acționează asupra ei, o adîncește, o modelează, o înalță pe o treaptă superioară.

Idealul estetic socialist reprezintă un sistem de concepții și idei estetice care se constituie pe baza noii realități, socialiste, ca urmare a experienței estetice și artistice dobîndite, în lumina concepției științifice despre lume și societate. În genere contestat de estetica burgheză, idealul estetic exprimă faptul obiectiv că în raporturile estetice față de realitate reacțiile senzoriale și afective se contopesc cu generalizările raționale. Fiind produsul unei culturi estetice — și deci în cea mai mare măsură artistice — înaintate, idealul estetic socialist acționează ca o călăuză și un corectiv conștient al reacțiilor estetice spontane. El realizează în fapt coordonarea atitudinii emoționale cu cea rațională ; îndeosebi prin intermediul lui se întrepătrund în sfera vieții estetice ideologicul și psihologicul. Reprezentînd o expresie specifică a idealurilor politice, etice, filozofice ale proletariatului, idealul estetic socialist modelează sentimentele, gusturile, afectele. Oglindind în modalitate specifică legile obiective ale frumosului, idealul estetic socialist duce la amplificarea receptivității estetice, ajută la formarea unor gusturi estetice și artistice înaintate.

El se materializează în capacitatea sporită a oamenilor de a aprecia faptele și fenomenele realității raportîndu-le la „măsura care le este inerentă". Idealul estetic socialist se manifestă în realizările creației artistice și totodată în aprecierea publicului față de aceste realizări. Contribuind la constituirea și aprofundarea idealului estetic socialist, arta realist-socialistă se îmbogă-

Scanned with OKEN Scanner

teşte, la rîndul său, pe temeiul acestui ideal, cîştigă cu sprijinul lui în adîncime, în expresivitate şi în eficienţă.

Felul cum arta noastră realist-socialistă îşi îndeplineşte funcţia sa estetică e legat de rolul care-i revine în procesul formării şi dezvoltării gustului estetic socialist. În genere, între formarea idealului estetic şi a gusturilor estetice există o strînsă interdependenţă. Sîntem în prezenţa unui proces unitar, dar nu unic, a unor tendinţe comune ca orientare fundamentală, dar diverse şi inegale ca realizare practică. Motivul: inegalitatea de ritm şi de forme în care se modifică zona ideologică a conştiinţei, de care idealul estetic e mai nemijlocit legat, şi zona psihologică faţă de care gustul estetic se află într-o dependenţă directă.

Gustul estetic se manifestă într-o măsură însemnată ca gust artistic. El reprezintă însuşirea de a percepe emoţional, cu ajutorul senzaţiilor, fără a exclude însă o anumită influenţă a unui sistem de concepţii, calitatea estetică a fenomenelor naturale, sociale sau artistice. Prin legătura lui indisolubilă cu viaţa afectivă a omului, gustul estetic, deşi tinde să reflecte în ultimă instanţă anumite raporturi obiective, cuprinde în sine o mare doză de subiectivitate. Varietatea infinită de la om la om a raporturilor dintre diferite trăsături psihice şi înclinaţii face ca în acest domeniu accentele personale, nuanţele individuale să aibă o însemnătate deosebită. De aici teoriile antiştiinţifice ale esteticii idealiste, care vede în gustul artistic teritoriul celui mai nelimitat relativism.

Însăşi practica istorică a vieţii artistice infirmă acest punct de vedere. Desigur că în privinţa gustului sînt mai posibile decît în alte domenii nepotriviri sau chiar contradicţii. Dar, cu toate acestea, cu toată varietatea uriaşă de accente personale, există o orientare comună şi predominantă a gusturilor estetice, care se materializează, de pildă, în aprecierea marilor opere artistice ale omenirii. Dacă vizitatorilor Galeriei naţionale de artă li s-ar cere să-şi consemneze în scris impresia pe care le-o produce tabloul lui Tizian „Suzana şi cei doi bătrîni", ar fi probabil cu neputinţă să găsim două însemnări identice, care să exprime existenţa a două reacţii emoţionale similare. În acelaşi timp însă, numărul celor cărora acest tablou nu le-ar fi prilejuit o adîncă emoţie artistică ar fi neînsemnat. Prin urmare, în materie de

Scanned with OKEN Scanner

gusturi relativismul apare ca formă de manifestare a unei tendințe în esență unitare. Desigur, nici acest din urmă aspect nu poate fi generalizat în toate împrejurările, dar el indică nu numai o anumită experiență acumulată, ci și posibilitățile dezvoltării viitoare a gustului.

Gustul artistic socialist apare și se consolidează pe baza unor coordonate sociale noi, reprezentînd totodată dezvoltarea gustului artistic înaintat al epocilor anterioare. Pe linia formării, consolidării și răspîndirii gustului artistic socialist s-au făcut în țara noastră progrese remarcabile. Exigențele mărite ale oamenilor muncii față de creațiile artei profesioniste sau realizările artei amatorilor constituie o dovadă în acest sens. Cu toate acestea, succesul de public pe care-l dobîndesc, de exemplu, anumite filme „rătăcite" pe ecranele cinematografelor noastre — a căror difuzare reprezintă cîteodată un adevărat atentat împotriva gustului artistic al maselor — sau unele piese de teatru de slabă calitate ne arată că problema educării gusturilor artistice este foarte complexă. Pentru rezolvarea ei trebuie dusă o luptă neîncetată împotriva vestigiilor și recidivelor gustului de esență burgheză, format în trecut, a cărui cenușă se mai reaprinde din cînd în cînd sub suflarea diferitelor produse inferioare, cinematografice sau muzicale, ale pseudoartei oferite în mod inexplicabil publicului nostru (amintim în această ordine de idei pelicula „Mongolii" și altele de același gen). Lichidarea acestor vestigii nu e cîtuși de puțin o sarcină facilă.

Una dintre dificultățile care se ridică în acest sens o reprezintă și împrejurarea că gustul artistic se modelează sub înrîurirea unui grup relativ restrîns de factori. Astfel, influența pe care o exercită, de pildă, ideile filozofice și politice asupra idealului estetic este mai nemijlocită decît în cazul gustului. Gustul artistic se dezvoltă pe fondul acestor idei, care determină profilul conștiinței în ansamblul ei, sub înrîurirea directă a unor emoții estetice profunde și repetate, prilejuite de viață, de natură sau de contactul cu operele artei. De aici și existența unei relative independențe a gustului estetic față de idealul estetic, independență relativă, care ia nu arareori forma unei anumite rămîneri în urmă a gustului.

Scanned with OKEN Scanner

În această situație, cercetarea problemelor educării estetice nu poate face abstracție de faptul că, pe temelia unor tendințe fundamentale unitare, gustul artistic al maselor prezintă și aspecte de eterogenitate de care trebuie să se țină seama. De aici și necesitatea unei mari varietăți a creației artistice, care să ia în considerare înclinațiile predominante ale diferitelor categorii de public.

Abordînd problema din acest punct de vedere, putem observa că activitatea de creație se orientează astfel încît să țină seama de relativa neomogenitate a gustului maselor și să acționeze în direcția omogenizării acestuia. Desigur, aici nu e vorba de o uniformizare (de altfel nu numai indezirabilă, dar și imposibilă), ci de formarea unui gust estetic socialist unitar, în trăsăturile lui definitorii, dar în cadrul căruia vor exista totdeauna nenumărate accente, nuanțe și particularități individuale. Scopul acestei acțiuni este, în ultimă instanță, acela de a ridica întreaga masă la nivelul gusturilor celor mai înaintate. Această tendință se bazează pe un șir de condiții obiective, ca : setea de cultură a maselor, influența pe care o au transformările petrecute în celelalte laturi ale conștiinței sociale asupra conștiinței estetice, forța educativă a creațiilor artei noastre realist-socialiste, tradițiile gustului artistic popular, succesele dobîndite în formarea idealului estetic socialist etc.

Trecînd de la aspectul general al educării estetice prin artă la aspecte particulare — de exemplu la problemele educației muzicale — constatăm că problema omogenizării gustului se pune ca o problemă practică nemijlocită. Unul dintre obiectivele educației muzicale este dezvoltarea interesului pentru muzica simfonică și de cameră. Realizarea treptată a acestui obiectiv nu va duce însă în nici un caz la scăderea interesului pentru muzica populară, de operetă sau ușoară. Omogenizarea gustului muzical, înțeleasă ca lărgire a masei apte să guste genul cel mai strălucit și mai profund, genul simfonic, nu trebuie să fie interpretată de loc ca o tendință de unilateralizare, de excludere a celorlalte genuri din circuitul vieții muzicale. Instituțiile noastre muzicale militează pentru ca cei ce gustă astăzi într-un mod exclusiv frumusețile scînteietoare ale muzicii populare să poată gusta mîine, tocmai dezvoltîndu-li-se această

Scanned with OKEN Scanner

sensibilitate, și tulburătoarea măreție a muzicii simfonice, aceasta, bineînțeles, fără a recuza atunci muzica populară ca primitivă, stereotipă etc., așa cum fac anumiți esteți „suprarafinați", care consideră că unilateralitatea reprezintă dovada supremă a rafinamentului.

Evoluarea gustului public în muzică înseamnă deci educarea unui auditor cu o receptivitate multilaterală, eliberat de reziduurile care-l pot face uneori sensibil față de elucubrațiile artei decadente, înseamnă nu numai deschiderea orizontului strălucitor al creației simfonice universale și originale în fața milioanelor de oameni ai muncii, ci, în același timp, păstrarea și adîncirea sensibilității lor față de alte genuri muzicale, cum ar fi în primul rînd muzica populară.

Educarea gustului artistic socialist îi face pe oameni mai receptivi nu numai față de creațiile artei realist-socialiste, dar și față de creațiile autentice ale întregii arte universale. Acționînd în lumina unui ideal estetic înaintat, gustul artistic socialist duce și pe plan afectiv la o atitudine selectivă față de diferitele opere ale trecutului.

Îndeplinindu-și funcția sa estetică, arta realist-socialistă acționează cu cea mai mare eficiență în procesul formării conștiente a idealului estetic socialist și a gusturilor estetice socialiste la oamenii muncii luptători pentru desăvîrșirea socialismului în patria noastră. Prin diversitatea ramurilor și genurilor sale, arta exercită în această privință o înrîurire complexă, acționînd asupra conștiinței estetice a milioanelor de oameni pe căile cele mai variate. Literatura și plastica, muzica și artele decorative, coregrafia și filmul, arhitectura și teatrul — apoi lirica și proza, pictura și grafica, baletul și dansul popular, muzica simfonică și muzica ușoară, tragedia și comedia, drama — toate realizate în nenumărate stiluri și modalități — se unesc și răspund înclinațiilor personale ale milioanelor de oameni pentru a îmbogăți, a dezvolta și a diversifica gustul lor artistic, pentru a-i conferi un din ce în ce mai autentic caracter socialist. Tradițiile unui gust artistic popular de calitate reprezintă unul dintre factorii care favorizează educarea estetică socialistă a poporului nostru.

De unde izvorăște eficiența superioară cu care arta acționează asupra conștiinței estetice a societății?

Scanned with OKEN Scanner

Această eficiență izvorăște — așa cum s-a mai arătat — din specificul reflectării artistice, care reprezintă o concentrare și o sublimare a raporturilor estetice dintre om și realitate [1]. Ea izvorăște, mai departe, din marea diversitate a creației artistice. Cu aceasta însă problema nu a fost epuizată. Între influența estetică a vieții și influența estetică a artei mai există deosebiri de ordin calitativ.

Raporturile estetice față de realitate au un caracter nemijlocit și individual într-un dublu sens: individul singular se raportează la un fenomen singular. Aici percepția se realizează nemijlocit în cea mai mare măsură ca un fapt emoțional. Pe baza unei asemenea experiențe repetate și în funcție de cultura estetică a insului respectiv și de întreaga lui structură spirituală, conștiința își integrează acest fapt emoțional, îl valorifică într-un anumit fel. Numai arareori se poate vorbi de o coincidență și mai ales de simultaneitate între acest fel de vibrație emoțională și faptul de conștiință. Transformarea, trecerea se înfăptuiește în genere ulterior, și mai ales ca efect al unei anumite acumulări cantitative de asemenea experiențe.

Opera de artă se manifestă ca un mediator al raporturilor estetice dintre om și realitate. Deci prima particularitate distinctivă: receptarea operei de artă reprezintă o mediere a raporturilor estetice om-realitate. În afară de aceasta, deși exprimată într-o imagine concret-senzorială, reflectarea artistică reprezintă cristalizarea a numeroase experiențe estetice anterioare nemijlocite. De aceea receptarea operei de artă constituie o experiență estetică concentrată, densă, desfășurată la o tensiune superioară.

---

[1] Există unii autori care, din dorința — explicabilă — de a sublinia complexitatea raporturilor estetice față de realitate, ajung să pună la îndoială această însușire fundamentală a artei. În această ordine de idei se poate aminti referatul tov. N. Moraru la simpozionul de estetică din martie 1964, în care, printre altele, e combătută „concepția greșită conform căreia relațiile estetice ale omului față de realitate sînt împărțite în mod arbitrar în două categorii: una superioară — care ar fi arta, cealaltă inferioară — producția materială". Limitarea raporturilor estetice față de realitate la artă și la producția materială e discutabilă. Și mai discutabilă apare însă tendința evidentă, cuprinsă în această teză, de a se contesta specificul fenomenului artistic de a fi esențialmente estetic, ceea ce nu e cazul producției materiale.

Scanned with OKEN Scanner

O altă particularitate distinctivă : percepția estetică realizată prin mijlocirea artei sparge limitele faptului individual. Deși consemnată într-o imagine individuală sau particulară, experiența estetică concentrată într-o operă de artă are valoarea unei generalizări care tinde spre dezvăluirea esențelor celor mai profunde. Transfigurat în imaginea artistică, faptul individual de viață își dezvăluie valoarea de generalitate.

Ne amintim, de exemplu, că la timpul său uciderea bestială a țăranului comunist Lazăr Cernescu a stîrnit o furtună de indignare față de asasini și o adîncă admirație față de eroismul victimei. Milioane de oameni și-au manifestat poziția și sentimentele față de acest fapt de viață, caracteristic pentru perioada respectivă a unor aspre lupte de clasă. Această reacție complexă cuprindea în sine elemente politice, etice și estetice. Devotamentul, cutezanța, încrederea în cauza socialismului dădeau figurii lui Lazăr Cernescu atributele unei mari nobleți, unei măreție frumuseți umane.

În poemul lui Dan Deșliu „Lazăr de la Rusca", implicațiile etico-estetice ale faptei țăranului-erou și-au găsit o expresie poetică plină de patetism. Folosind metrica și arsenalul metaforic al baladei populare, poetul a dat glas sentimentelor clocotitoare ale poporului. Ura față de ucigași, incisivă și necruțătoare, și-a lărgit semnificația vizînd o întreagă categorie socială ale cărei interese antipopulare se materializaseră în acest asasinat. Sinceritatea plină de căldură a poetului a găsit accente vibrante, care dezvăluiau în profilul moral al eroului însușirile tipice ale luptătorului comunist. Învestit cu forța de pătrundere a poeziei, filtrat prin conștiința politică-filozofică a poetului, faptul individual de viață și-a dobîndit prin prelucrarea lui artistică semnificația unei generalizări sociale.

O altă particularitate distinctivă și foarte importantă a modului în care arta acționează asupra receptivității estetice o constituie deci însușirea ei de a realiza o sinteză mai deplină a ideologicului și a psihologicului. În receptarea estetică a faptului de viață individul nu este izolat. Mediația artei reprezintă mediația unui om înzestrat cu o receptivitate neobișnuită, cu talentul de a concentra și exprima cu o forță superioară rapor-

Scanned with OKEN Scanner

turile estetice față de fenomenele realității, de a dezvălui semnificația generală a faptului individual.

Aceasta explică netăgăduita înrîurire a artei asupra raporturilor estetice dintre om și realitatea înconjurătoare, și deci răspunderea considerabilă a creatorului față de beneficiarii operelor lui. De aici însă și o anumită dificultate specifică în receptarea operei de artă. Forța imaginii artistice constă în densitatea ei, în gradul concentrării unor ample valențe estetice. Valorificarea cît mai deplină a acestor valențe concentrate cere nu numai aptitudini, ci și o anumită pregătire. Pe de altă parte, concentrarea raporturilor estetice realizată de obiectul artistic își găsește expresia într-un limbaj specific — cuvînt, proporții, raporturi cromatice, sunete muzicale etc. Din aceasta decurge necesitatea, remarcată de Marx, a existenței unei culturi artistice fără care nu e posibilă valorificarea deplină a materialului estetic cristalizat în opera de artă.

Educarea receptivității estetice reprezintă, de aceea, una dintre sarcinile cele mai însemnate ale artei realist-socialiste. Această sarcină este cu atît mai arzătoare cu cît orînduirea burghezo-moșierească a acționat pe multe căi pentru a priva masele de contactul cu arta în general, cu arta înaintată în special. Formarea receptivității estetice începe cu grija pentru genurile artistice care se bucură de cea mai largă accesibilitate. În acest context conceptul de accesibilitate capătă un sens oarecum diferit de cel îndeobște recunoscut.

Se știe că receptarea artistică cere anumite premise nu numai din partea creatorului, ci și din partea celui ce receptează opera de artă.

Accesibilitatea operei de artă se află astfel în dependență nu numai de propriile ei însușiri, ci și de capacitatea celui ce receptează opera de a le valorifica din punct de vedere estetic. Există o inaccesibilitate care ține de un viciu funciar al actului de creație: ermetism, atemporalism, viziune artistică confuză etc. Există însă și o inaccesibilitate care ține de un viciu curabil al actului de receptare: lipsa unei suficiente culturi artistice prealabile a subiectului. Faptul că unii oameni nu-l pot gusta pe Bach nu i se poate în nici un caz imputa acestuia. De vină sînt acele condiții sociale, sau urmările lor, în care „activitatea spirituală și cea materială — plă-

Scanned with OKEN Scanner

cerea și munca, producția și consumația — revin unor indivizi diferiți" [1]. Cu alte cuvinte, există în materie de artă o inaccesibilitate reală și incurabilă, rezultat al viciilor de creație, și o inaccesibilitate pe care am numi-o relativă, și care trebuie să dispară după lichidarea condițiilor sociale care au generat-o. Acțiunea de educare estetică a poporului trebuie înțeleasă și în sensul înlăturării acestei inaccesibilități relative pentru întreaga masă de oameni ai muncii.

Desigur, aceste împrejurări nu pot fi în nici un caz folosite ca o tribună pentru protagoniștii — de altfel din ce în ce mai rari — ai ermetismului aristocratic, ai estetismului rupt de viața și de sensibilitatea poporului. Creatorii din toate ramurile sînt cu atît mai prețuiți cu cît izbutesc să dea celor mai profunde gînduri și sentimente o expresie mai larg accesibilă.

Există o accesibilitate care variază de la operă la operă, dar și o accesibilitate care variază de la gen la gen. Mai cu seamă în etapa în care se găsește acum procesul de educare estetică a poporului în țara noastră, genurilor așa-zis „ușoare", care, datorită particularităților lor, solicită mai puține eforturi în procesul receptării, le revine un rol de seamă în educarea estetică a publicului larg, în statornicirea și creșterea interesului acestui public și față de celelalte genuri, inclusiv cele așa-zise „dificile".

Ar fi, desigur, absurd să se manifeste față de un șlagăr de muzică ușoară aceleași exigențe ca față de un oratoriu sau o sonată. Cu toate acestea, prin caracterul ei atractiv, muzica ușoară (ca și cea populară sau de operetă) se bucură de o răspîndire foarte mare, punînd în contact cu muzica straturi ale populației care nu manifestă încă prea mult interes pentru alte genuri ale acestei arte. În funcție de însușirile artistice ale muzicii ușoare, acest contact — ca să zicem așa primar — poate juca tot atît de bine și rolul unui stimul, și rolul unei frîne.

Spre deosebire de alte genuri muzicale, muzicii ușoare i se cere să exprime un anumit conținut într-o formă artistică în același timp emoționantă, antrenantă și cu caracter de divertisment. Un just echilibru între aceste

[1] *K. Marx* și *F. Engels*. Opere, vol. 3, București, Editura politică, 1962, ed. a II-a, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

însușiri duce la succesul pieselor aparținînd genului respectiv. Promovarea unor cîntece stridente, sincopate sau fals melancolice, care absolutizează latura de divertisment în dauna celorlalte laturi, exercită o înrîurire nocivă asupra gustului artistic al unor mase importante.

În aceste împrejurări, creatorii de muzică ușoară și instituțiile care asigură difuzarea ei au o răspundere serioasă pentru calitatea pieselor și textelor pe care le pun în circulație și care adeseori se fixează în memoria a sute de mii de oameni, în special tineri, influențînd în bine sau în rău gustul lor muzical și gustul lor artistic în general.

Una dintre căile mutilării spiritual-estetice a maselor în capitalism este tocmai înlocuirea artei prin divertisment steril. Aici nu e vorba numai de orientarea muzicii ușoare, dar și de degradarea revoltătoare a altor genuri artistice : transpunerea lui Beethoven pe partitură de jazz, a romanelor celebre în digest-uri și comics-uri etc.

Tocmai acest caracter de divertisment explică în mare măsură relativa vulnerabilitate a muzicii ușoare față de influențele decadente. Aceste influențe tind să se infiltreze pe mai multe căi : pe calea structurii repertoriului și a calității anumitor piese cuprinse în el, pe calea manierei de interpretare, pe calea imitării necritice în unele creații originale de muzică ușoară a anumitor șabloane folosite pe larg în cele mai slabe lucrări de acest gen din țările occidentale etc.

Atît succesele cît și slăbiciunile muzicii noastre ușoare dovedesc că arta își poate îndeplini cu eficiență funcția estetică, conținînd printre altele și elementul de divertisment, nu în orice proporții și nu de orice factură, dar că, reducîndu-se numai la divertisment, ea își pierde funcția estetică deoarece încetează să fie artă.

Într-o anumită măsură, aceste probleme nu sînt străine cinematografiei, teatrului, coregrafiei, graficii și chiar literaturii. Diminuarea efectului educativ al artei are loc nu numai prin hipertrofierea laturii de divertisment, dar și pe alte căi, despre care a fost vorba în capitole anterioare. Reacțiile nervoase, strict senzoriale, curiozitatea momentană lipsită de emoție nu contribuie la educarea estetică socialistă a maselor. Arta nu-și îndeplinește misiunea ei educativă dacă oferă numai o desfătare trecătoare, sterilă.

Scanned with OKEN Scanner

Educarea estetică are loc în accepția deplină a cuvîntului atunci cînd receptivitatea față de frumosul autentic — cu corolarul ei, repulsia față de urît — devine un element inalienabil al psihologiei individuale, al caracterului, influențînd idealurile și comportarea omului. Altminteri arta educă nu oameni integri, ci eventual așa-ziși esteți, în stare să se extazieze la auzul unei nocturne de Chopin sau în fața florilor lui Luchian, dar care în viața de toate zilele au o comportare amorală, individualistă, adică cu totul antiestetică. Educația estetică dezvoltă receptivitatea nu numai față de artă, ci, cu ajutorul artei, față de frumusețea vieții.

Influența educativă a artei, a emoției estetice pe care o generează, poate fi apreciată tocmai după gradul în care ea se face resimțită în întreaga conștiință și comportare a omului, mărindu-i sensibilitatea față de frumusețea acțiunilor sociale pozitive, stimulîndu-l la asemenea acțiuni. De aceea și criteriul de apreciere a operei de artă include, ca un moment hotărîtor, măsura în care, educînd oamenii din punct de vedere estetic, ea contribuie în general la înălțarea, la înnobilarea conștiinței lor și, pe această cale, la îmbogățirea practicii lor sociale.

Urmărind să sporească eficiența artei ca educator estetic al poporului, partidul și statul se îngrijesc nu numai de problemele creației artistice, ci și de cele care vizează îmbogățirea receptivității estetice a maselor. Atenția acordată acestor probleme se vădește în faptul că sarcinile privind educarea estetică a poporului sînt tratate ca probleme de partid și de stat, ca preocupări de seamă ale diferitelor organizații obștești. Această orientare se materializează în diferite măsuri, începînd cu educarea artistică a copiilor și terminînd cu organizarea unor forme specifice de educare artistică, așa cum ar fi, de pildă, universitățile populare de artă.

În ce privește educarea estetică a copiilor cu ajutorul artei, aici un obiectiv de seamă este de a forma gusturi înaintate nu la un număr restrîns de copii deosebit de înzestrați, ci la toți copiii. În acest sens acționează o serie de factori ca: școala, profesorii de specialitate,

Scanned with OKEN Scanner

cercurile artistice din școli și din Casele pionierilor, școlile medii de specialitate [1].

Alături de alte forme de organizare a educării estetice a maselor, universitățile populare de artă reprezintă un mijloc inedit, extrem de interesant și de rodnic, de adîncire a receptivității artistice a oamenilor muncii. În afara activității de instruire trebuie amintit că universitățile populare sprijină activitatea cercurilor de „prieteni ai muzicii" din diferite întreprinderi, precum și munca altor formații amatoare. Lecțiile litografiate ale Universității muncitorești de cultură muzicală din capitală, de exemplu, sînt difuzate la numeroase cercuri artistice, precum și multor solicitatori individuali, pasionați de muzică.

Dialectica raportului creație artistică-receptare artistică face din receptivitatea publicului nu numai o condiție a eficienței cu care arta acționează asupra conștiinței maselor, dar și un stimulent și corectiv al creației.

* * *

Conștiința estetică socialistă a făuritorilor noii orînduiri se caracterizează prin faptul că ea stimulează în genere capacitățile creatoare ale celor ce muncesc. „Esența simțului estetic — scrie N. A. Dmitrieva în studiul „Despre educația estetică" — rezidă în năzuința către creație".

Educația estetică își aduce, printre altele, contribuția la activitatea susținută în care sînt angajați oamenii muncii din țara noastră pentru realizarea unor produse de calitate superioară.

Educația estetică — și deci educația artistică prin care aceasta se realizează în principal — îndeplinește unele funcții însemnate în desfășurarea acestei activități. Desigur, scopul educației estetice este, mai presus de

[1] În noua structură a programei analitice s-a prevăzut o sporire a numărului de ore pentru desen și muzică. De asemenea, educația literară va continua să se desfășoare cu intensitate în lecții și cercuri literare. Contribuția Caselor pionierilor la educarea estetică socialistă a copiilor e, de asemenea, remarcabilă. O altă componentă a educării estetice socialiste a copiilor o reprezintă mobilizarea lor pentru buna întreținere, pavoazarea, îngrijirea și înfrumusețarea sălilor de clasă, a grădinii școlii etc.

Scanned with OKEN Scanner

orice, acela de a contribui la transformarea multilaterală a omului, dezvoltîndu-i însușirea specific umană de a vibra în fața frumosului.

Aceasta nu înseamnă însă cîtuși de puțin că, acționînd pe acest plan, educația estetică nu ar influența asupra poziției oamenilor față de principala lor activitate creatoare — munca, producția de bunuri materiale.

După cum se știe, esteții burghezi învinuiesc arta realist-socialistă că ar urmări scopul — după ei deplorabil — de a-i însufleți pe oamenii muncii în activitatea lor productivă. Ca factor principal în educarea estetică a poporului, arta realist-socialistă nu poate avea un alt scop mai imediat decît acela de a se strădui să creeze opere la nivelul cerințelor spiritual-estetice, în necontenită dezvoltare, ale oamenilor muncii. Dacă în năzuința justificată de a zugrăvi tot ce e mai semnificativ în viața contemporanilor lor artiștii își îndreaptă de multe ori atenția spre procesul muncii creatoare a producătorilor eliberați, acest lucru nu poate fi decît foarte firesc. Nefirească este ideea esteților amintiți că asemenea opere influențează numai asupra atitudinii față de muncă a masei consumatorilor de produse artistice.

Fără îndoială că înfățișarea profundă, neconvențională, a bucuriei muncii libere într-o imagine artistică vibrantă găsește un ecou rodnic în sensibilitatea cititorului de literatură, vizitatorului de expoziții etc. Numai înțelegerea simplist vulgarizatoare a fenomenului artistic poate naște ideea că un portret de muncitor ar influența exclusiv asupra atitudinii privitorului față de muncă, pe cînd un peisaj ar influența numai asupra atitudinii lui față de natură.

În realitate, procesul receptării artistice este cu mult mai complex, mai profund și mai bogat în implicații. Aici nu e vorba de a contesta importanța ideii artistice, care, cum e și firesc, stîrnește omului mai cu seamă anumite gînduri. Ideea eroismului în muncă din cartea lui Nagy Istvan „La cea mai înaltă tensiune" provoacă o reacție emoțională în care accentul cade cu prioritate pe gînduri și sentimente ce stimulează la fiecare lector dorința de a semăna, în ce privește devotamentul și perseverența, eroilor înaintați ai romanului. Acest lucru e adevărat, valabil, dar incomplet. După cum adevărată, valabilă, dar incompletă e și ideea că în reacția privitorului

Scanned with OKEN Scanner

față de un peisaj accentul cade cu prioritate pe însușirea de a aprecia din punct de vedere estetic nesfîrșita varietate de frumuseți a naturii. În realitate, emoția estetică autentică stimulează numeroase însușiri statornice, influența ei dezvoltînd printre altele capacitatea omului de a aprecia raporturile calitative dintre procese, fenomene, obiecte. Ne oprim asupra acestui aspect tocmai pentru că aici sîntem în prezența unei legături imediate dintre educația estetică și lupta pentru realizarea unor produse de calitate superioară, la care ne-am referit ceva mai înainte.

Cercetînd numai în raport cu această latură eficiența educativă a artei realist-socialiste, considerăm justificată afirmația că ea dezvoltă receptivitatea oamenilor față de aspectele calitative ale realității, consolidează acele trăsături spirituale pe baza cărora sporește exigența generală față de calitatea lucrurilor și acțiunilor, inclusiv față de acțiunile proprii.

Este cît se poate de interesant faptul că într-un material lipsit de pretenții teoretice — într-o tabletă — marele poet Tudor Arghezi marchează legătura dintre lupta pentru calitate și frumos. Remarcînd că în întreaga producție „încep să primeze finețea și gustul", Arghezi scrie mai departe: „Principiul îndeamnă întreaga muncă să facă și ea din tot ce atinge, de la nicovală pînă la sonde și rafinării, miere și ceară: după materie estetică și artă" [1].

Există un sector important al producției bunurilor materiale în care aprecierea rezultatelor dobîndite în lupta pentru calitate superioară a produselor are ca unul dintre criteriile principale tocmai frumosul. Este vorba de industria bunurilor de larg consum.

În acțiunea complexă care îmbină eforturile pe plan tehnic cu cele pe plan artistic participă în mod multilateral lucrătorii din diferitele sectoare de muncă. Ei sînt consultați nu numai în privința măsurilor la a căror realizare trebuie să contribuie direct, ci și în privința selectării unora sau altora dintre modelele propuse. O amploare crescîndă a preocupărilor pentru un aspect mai frumos al produselor, ca una dintre condițiile hotărîtoare

[1] *T. Arghezi*, „Calitate". „Contemporanul" nr. 23 (765) din 9 iunie 1961.

Scanned with OKEN Scanner

ale luptei pentru o calitate superioară, se poate constata în diferitele ramuri ale industriei bunurilor de consum, ca textile, încălțăminte, porțelanuri, sticlărie, confecții etc.

Un capitol special îl reprezintă producția de mobile și obiecte ornamentale pentru locuințe — draperii, perdele etc. Aici problema calităților estetice este direct legată de succesele arhitecturii noastre, de uriașa campanie de construcții care schimbă an de an înfățișarea orașelor și satelor din patria noastră.

Sutele de mii de apartamente noi planificate pînă în 1965 urmează, după expresia unui arhitect, „să conțină însăși viața oamenilor". Arhitectura nu oferă un prilej trecător de desfătare estetică ; ea acționează tot timpul asupra receptivității estetice a omului. De aceea, în domeniul construcției de locuințe (sau de întreprinderi industriale) lupta pentru calitate este îmbinată mai organic decît în oricare alt sector productiv cu lupta pentru frumos. Străduința spre mai multă frumusețe nu este prezentă numai în frămîntările creatoare ale arhitecților proiectanți sau decoratori, ci și în munca zidarilor, tîmplarilor, zugravilor, a sticlarilor, lucrătorilor din fabricile de porțelan — a tuturor acelora care lucrează pentru împodobirea viitoarelor locuințe.

În domeniul bunurilor de consum, calitatea estetică a produselor se manifestă în mod direct și ca un factor economic. Lupta pentru o calitate superioară, înțeleasă în mare măsură ca luptă pentru o realizare artistică mai desăvîrșită a produselor de consum, apare și mai evident în această conexiune nu ca o lozincă întîmplătoare, ci ca o necesitate obiectivă. Această necesitate e determinată de evoluția gustului estetic al maselor, care, la rîndul său, se dezvoltă în cea mai mare măsură sub influența artei.

Acest gust, în permanentă dezvoltare, acționînd ca factor economic, stimulează colectivele de producători spre o necontenită căutare creatoare pentru înfrumusețarea producției lor. Valoarea de schimb a produsului își găsește recunoașterea numai în cazul cînd acest produs se dovedește înzestrat cu o valoare de întrebuințare mai complexă : în lampa, perdeaua, sau mobila cumpărată, consumatorul caută nu numai un obiect de satisfacere a unor trebuințe elementare, ci și o sursă de

Scanned with OKEN Scanner

desfătare estetică. Fără a răspunde acestor condiții, fără a include în valoarea sa de întrebuințare și aptitudinea de a oferi o satisfacție estetică, produsul respectiv este refuzat, valoarea lui de schimb nu este recunoscută.

2. *Contribuția artei realist-socialiste la lupta pentru educarea moral-politică a poporului*

Funcția educativă a artei se manifestă pe căi multiple. Ea se concretizează, într-o mare măsură, în implicațiile moral-politice ale actului de receptare artistică.

Influența moral-politică a artei reprezintă un fapt remarcat și consemnat pe temeiul întregii practici a creației și receptării artistice. Acesta nu e un fenomen propriu artei realist-socialiste și vieții în socialism, dar socialismul și arta care-l oglindește aduc modificări calitative în acțiunea factorilor care fac din artă un educator moral-politic. Pentru a stabili mai clar valoarea acestor modificări este necesar să zăbovim, mai întîi, asupra acelor însușiri generale care conferă artei puterea de a acționa asupra comportării oamenilor, însușiri manifestate cu mai multă sau mai puțină forță de arta tuturor epocilor.

Între artă și morală există o interacțiune bazată pe o anumită comunitate a sferei pe care o reflectă : *în centrul lor se află omul social, raporturile reciproce dintre oameni, raporturile omului cu societatea.* Pe cînd morala acționează în sensul reglementării relațiilor dintre oameni, folosind în acest scop norme și categorii etice, arta reflectă — așa cum s-a arătat — întreaga complexitate a relațiilor umane în imagini artistice concret-senzoriale.

Influența artei asupra moralei se datorește faptului că arta are puterea de a releva prin mijloace specifice frumusețea — reală sau posibilă — a relațiilor umane, de a da o apreciere proprie acestor relații, de a arăta căile perfecționării lor, căi ce-și găsesc expresia cea mai limpede în ideologia politică a clasei revoluționare.

Între idealul estetic și cel moral există o profundă comuniune cercetată de-a lungul secolelor în numeroase

Scanned with OKEN Scanner

lucrări filozofice care au dezbătut raportul dintre bine și frumos.

Generalizarea etică se cristalizează în fixarea anumitor norme de conduită socială. Însușirea și respectarea acestor norme contribuie la formarea caracterului individual. O caracteristică a moralei este faptul că respectarea normelor ei nu se bazează pe constrîngerea materială nemijlocită. Comportarea morală adecvată presupune la individ conștiința obligațiilor pe care le are față de societate, de clasa lui și de alți oameni cu care se găsește în diferite raporturi. Această comportare presupune însă totodată și existența unei relative independențe în alegerea modului de a acționa. Orientarea acestei alegeri este determinată *în ultimă analiză* de condițiile social-istorice. Prin această determinare *în ultimă instanță* nu dispare însă relativa independență a individului în fața diferitelor posibilități de a acționa. Aceasta e una dintre cauzele care fac ca transformările morale să aibă loc cu o relativă încetineală. Numărul acțiunilor umane pe care morala are misiunea să le reglementeze e relativ mare în comparație cu cele pe care le reglementează, de exemplu, dreptul. Această stare de lucruri îngreuiază sarcinile moralei, le dă un caracter multilateral și face, de asemenea, ca procesul fixării normelor morale în conștiința și comportarea oamenilor să fie relativ îndelungat.

O normă de comportare poate fi socotită ca generalizată pe plan moral atunci cînd ea a pătruns în conștiința unei clase sau a societății.

Oarecum diferit se prezintă lucrurile în artă. Generalizarea comportării morale a oamenilor se realizează pe plan artistic într-o imagine individuală. E drept că arta nu poate prezenta ca un model de frumusețe morală ceea ce, într-o măsură sau alta, nu există în realitate. Morala îi oferă artei un material de bază pentru generalizarea estetică. Acest material de bază poate fi însă restrîns sau prea puțin maturizat. O anumită normă morală poate să se manifeste la început numai ca o stare de spirit sau ca o trăsătură morală caracteristică unui număr relativ restrîns de oameni înaintați. Modalitatea generalizării artistice permite creatorului să anticipeze într-o măsură transformarea stării de spirit în normă morală, sau transformarea unei norme morale aparți-

Scanned with OKEN Scanner

nînd unui grup restrîns de oameni în bunul unei clase sau al societății. Într-un capitol precedent ne-am referit la acele particularități ale imaginii artistice care-i îngăduie ca prin generalizarea unor fenomene cîteodată abia apărute în viață, dar corespunzătoare cerințelor dezvoltării, să se apropie de valoarea unei previziuni. Arta nu poate aborda fenomene morale care nu au început să apară în viață, în acest sens morala o ia întotdeauna înaintea artei. În schimb arta poate generaliza pe plan estetic acel fenomen care, deși apărut în viață, este încă relativ departe de a se fi generalizat pe plan etic, fixîndu-se în anumite norme recunoscute și respectate de majoritatea membrilor societății sau ai unei clase; în acest sens și arta are posibilitatea de a o lua înaintea moralei.

E limpede că trăsăturile morale avansate își pot găsi generalizarea într-un erou literar mai înainte ca ele să fi devenit caracteristice pentru comportarea întregii clase care va fi purtătoarea acestei morale. Astfel, mulți muncitori comuniști și necomuniști din țara noastră și-au însușit cu decenii în urmă în mod organic o trăsătură importantă a moralei comuniste — internaționalismul proletar — transformînd-o într-un profund sentiment personal pe care n-au reușit să-l slăbească nici presiunile ideologiei burgheze, nici schingiuirile, temnițele și uneori chiar primejdia morții. Nu s-ar putea spune însă că această trăsătură a moralei comuniste reprezenta în acele vremuri un bun cîștigat al *întregii* clase muncitoare. Dar, inspirîndu-se din fapte de viață, deși acestea încă nu se generalizaseră, Alexandru Sahia realizează în 1936, în plină ofensivă a naționalismului fascist, portretul lui Haralambie Oanță, eroul nuvelei „Șomaj fără rasă", care reprezintă într-o anumită măsură o generalizare artistică a acestei trăsături. Oanță nu este încă un muncitor conștient. Dar, cu ajutorul simțului său de clasă, el respinge otrava naționalismului burghez și gravitează spre o comportare care-l apropie de principiul proletar al internaționalismului. Învățînd din viață, din morala nouă, făurită de oamenii muncii, arta le oferă la rîndul său acestora un îndreptar moral.

Adîncirea necontenită a legăturii artiștilor cu viața poporului — izvorul nesecat al înnoirii moralei — reprezintă astfel o condiție importantă a întăririi influenței

Scanned with OKEN Scanner

pozitive pe care o exercită arta asupra comportării morale a oamenilor muncii. Acesta este unul dintre motivele pentru care partidul îi îndeamnă neîncetat pe artiști spre o tot mai strînsă legătură cu viața și creația constructorilor socialismului.

Facultatea artei de a cristaliza trăsăturile morale înaintate care se nasc în viață decurge din caracterul individual al imaginii artistice, precum și din împrejurarea că generalizarea artistică nu implică neapărat examinarea și compararea unui mare număr de fenomene similare.

Lumea morală este însă foarte complexă și variată; în ea se manifestă numeroase fenomene noi, dar trecătoare. Riscurile artistului de a greși generalizînd pe plan estetic asemenea fenomene lipsite de consistență sînt numeroase. Pentru ca în această varietate de noi fenomene morale artistul să le poată deosebi pe cele ce aparțin viitorului de cele întîmplătoare sau vremelnice, el se bizuie în judecarea faptelor vieții pe pozițiile clasei înaintate; tinde să dobîndească o experiență proprie multilaterală și o bogată cunoaștere a comportării morale a oamenilor, precum și o cunoaștere profundă a ideologiei marxiste, care oglindește cu cea mai mare claritate cerințele obiective ale progresului social așa cum se manifestă ele in momentul istoric respectiv.

Arta nu influențează asupra moralei numai prin modul cum generalizează faptele vieții, ci și prin *modul în care comunică* rezultatele acestei generalizări. Arta e unul dintre mijloacele cele mai eficace de a face cunoscută o înaltă acțiune morală. Contactul viu cu oamenii care, fiind primii purtători ai unei morale înaintate, sînt la început puțin numeroși, este posibil pentru un număr relativ restrîns de membri ai societății. Arta mijlocește acest contact pentru ceilalți membri ai societății, acționînd astfel în calitate de propovăduitor al celei mai înaintate experiențe. Pe muncitorul Piotr Andreevici Zalomov, din a cărui viață s-a inspirat Gorki plămădindu-l pe Pavel Vlasov, nu l-au putut cunoaște decît cel mult tovarășii săi din Sormovo; Gorki l-a făcut cunoscut tuturor proletarilor ruși, lumii întregi. Romanul „Mama" a adus o contribuție glorioasă la călirea morală a proletariatului rus. Iată unul dintre motivele pentru care cenzura țaristă l-a socotit (pe bună dreptate)

Scanned with OKEN Scanner

ca „un îndemn la săvîrșirea unor acte de revoltă", în timp ce Lenin i-a spus lui Gorki : „Este o carte necesară ; mulți muncitori au luat parte la mișcarea revoluționară în chip spontan, inconștient, așa că acum lectura «Mamei» le va fi de mare folos" [1].

Arta influențează morala pentru că mijloacele prin care ea realizează transmiterea unor norme de comportare înaintate fac să crească enorm puterea educativă a exemplului oferit. Despre aceste mijloace a mai fost vorba și în paragraful anterior. Ne vom rezuma deci să amintim că arta, zugrăvind aceste exemple de înaltă moralitâte în lumina ideilor sociale înaintate, îi ajută uneori pe oameni să valorifice experiența transmisă astfel într-o măsură mai mare decît dacă ar fi cunoscut-o direct ; că prin forța ei emoțională imaginea artistică determină o stare de spirit favorabilă, o mai mare receptivitate a subiectului față de conținutul moral al materialului de viață prezentat ; și, în sfîrșit, că prin puterea ei emoțională imaginea artistică acționează în mod diferențiat în raport cu caracteristicile personale ale fiecărui om, determinînd o confruntare profundă a experienței transmise cu propria experiență de viață a fiecăruia. Iată, de exemplu, ce sugera expoziția lui Octav Băncilă din februarie 1914 cronicarului revistei „Facla" : „Cînd ieși din sala Ateneului... parcă ai fi asistat la o întrunire socialistă, atîta revoltă, atîta ură ți se revarsă în suflet din pînzele ce împodobesc pereții" [2]. Iată ecourile pe care aceeași expoziție le stîrnesc în cugetul unui muncitor :... „Octav Băncilă, după ce arată tot putregaiul, toată venalitatea și corupția clicii parazite, preconizează «revoluția». Pregătirea muncitorilor din «Întrunirea» lui Băncilă va duce fatal la revoluție". (Scrisoarea muncitorului G. Niculescu-Mizil, „Facla" din 28 martie 1914) [3].

Cercetînd înrîurirea pe care arta o exercită asupra moralei, trebuie să subliniem, în același timp, că și influența moralei asupra artei este considerabilă. În măsura în care reflectă relațiile umane sub aspectul lor moral, adică sub aspectul *aprecierii* etice a comportării

---

[1] *V. I. Lenin.* Despre cultură și artă, București, E.S.P.L.P. 1957, p. 609.

[2] *A. Coman.* „Octav Băncilă", p. 47.

[3] Ibid.

Scanned with OKEN Scanner

lor, arta dă o apreciere proprie acestei aprecieri. Caracterul normelor etice pe care arta le consacră pe plan estetic exercită o influență imensă asupra orientării, asupra nivelului, asupra dezvoltării ei viitoare. Afirmarea artistică a unui ideal moral înaintat înalță arta, o transformă într-o forță socială progresistă, contribuie la înflorirea ei.

Faptul că socialismul a învins în patria noastră determină unele modificări importante ale modului cum se exercită influența artei asupra moralei. Aceste modificări decurg din transformările profunde pe care condițiile social-istorice ale noii etape de dezvoltare le produc atît în artă cît și în morală.

Socialismul ridică la o eficiență superioară acțiunea acelor însușiri intrinsece care au permis întotdeauna artei să exercite o anumită înrîurire morală. Referindu-se, într-un interesant studiu, la formarea idealului estetic, L. Grümberg și I. Pascadi scriu: „Caracterul partinic al idealului estetic socialist se afirmă în atitudinea estetică a omului față de întreaga realitate socială" [1].

În normele moralei socialiste își găsesc împlinirea cele mai înalte năzuințe nutrite de popoare de-a lungul istoriei. Pe baza unității dintre morala socialistă și năzuințele istorice ale maselor populare, pe baza consolidării noilor relații de producție și a dezvoltării democrației socialiste, pe baza uriașei munci educative care se desfășoară sub conducerea partidului, morala socialistă tinde să devină din ce în ce mai mult morala tuturor oamenilor muncii. Sfera moralei socialiste crește pentru că ea e prima morală de clasă care devine morală a poporului. În felul acesta morala este cea căreia, alături de politică, îi revine un rol de prim ordin în făurirea unității întregului popor.

Facultatea artei de a exercita o puternică înrîurire morală crește în socialism și datorită faptului că dispar condițiile care generează, în orînduirile bazate pe exploatare, contradicția dintre etic și estetic. Între aprecierea etică și cea estetică a fenomenelor vieții se stabilește o concordanță tot mai deplină. Aspirațiile spre o conviețuire a oamenilor conformă cu legile frumosului

[1] „Cercetări filozofice" nr. 3 din 1962.

Scanned with OKEN Scanner

își găsesc împlinirea în morala socialistă. Artistul nu se mai află în situația de a-l prezenta pe tîlhar drept erou, ca în feudalism, sau de a încerca să stoarcă virtuți estetice din morala crimei, ca în imperialism. Eroismul constructorilor socialismului e un eroism real; el se întemeiază pe o înaltă conștiință și pe o nobilă pasiune pentru progresul întregii societăți, și tocmai în aceasta constă frumusețea lui, aptitudinea lăuntrică a acestei comportări morale de a-și cîștiga o apreciere estetică pozitivă. Normele etice și cele estetice după care este apreciat eroismul în muncă se află într-o strînsă unitate. Fenomenul moral devine astfel tot mai apt pentru o reflectare artistică realistă, iar conștiința morală devine evident mai receptivă față de reflectarea artistică a celor mai înaintate exemple de comportare. Astfel, pe baza concordanței dintre aprecierea etică și estetică a comportării oamenilor se lărgesc în mod considerabil posibilitățile artei de a influența morala.

Din multitudinea problemelor morale pe care le ridică viața și care-și găsesc expresia în diferite opere de artă, problema atitudinii față de muncă este una dintre cele care, prin numeroasele-i implicații, cere o atenție precumpănitoare.

În lupta pentru îndeplinirea sarcinilor noii etape de dezvoltare a țării, un rol însemnat are gradul în care fiecare producător a devenit conștient de adevăratul caracter, cu totul schimbat, al muncii sale, de marea ei importanță socială. Construcția noastră economică fiind rodul activității conștiente a maselor, atitudinea comunistă față de muncă reprezintă una dintre condițiile hotărîtoare ale îndeplinirii sarcinilor economice. De aceea și arta, contribuind la generalizarea atitudinii comuniste față de muncă, își aduce aportul la rezolvarea uneia dintre cele mai arzătoare probleme ale educării oamenilor muncii în spiritul moralei socialiste.

Ținînd seama de însemnătatea acestei probleme, nu e de mirare că mulți artiști i-au acordat o atenție deosebită, izbutind prin unele realizări remarcabile să ofere oamenilor muncii exemple înălțătoare de atitudine comunistă, creatoare în muncă.

Un model de atitudine comunistă față de muncă înfățișează V. Em. Galan în cunoscutul său roman „Bărăgan".

Scanned with OKEN Scanner

Atitudinea lui Anton Filip față de propria-i muncă este de fapt atitudinea lui față de socialism.

Filip socotește munca pe care o are de făcut drept rostul său principal pe lume, rațiunea sa de a fi. În același timp, el nu-și consideră nici o clipă activitatea drept ceva ce-i aparține exclusiv, ci drept o contribuție la împlinirea unor țeluri grandioase, care, deși depășesc cu mult activitatea lui zilnică, sînt totuși cuprinse în ea, o înalță și o înnobilează. Filip dezvăluie coincidența impresionantă dintre scopurile lui personale și scopurile generale ale politicii partidului în primul rînd prin înflăcărarea și tenacitatea pe care le dovedește în muncă. Această coincidență conferă eroului partea cea mai de seamă a superiorității sale morale. Contopirea intereselor personale cu cele ale comunității ia în chipul eroului lui Galan forma plină de bogăție și autenticitate a vieții. Acționînd ca individ în numele comunității, avînd conștiința adîncă a acestui mandat, conștiință care există în el ca un sentiment organic, Filip se simte o parte dintr-un colectiv omogen chiar atunci cînd viața încearcă să-l pună în situația de a se socoti singur, izolat, chiar atunci cînd dificultățile venind din partea secretarului plășii l-ar putea împinge la dezamăgire. Conștiința apartenenței lui indestructibile la această colectivitate de luptă pe care o reprezintă partidul îl ferește însă pe Filip de asemenea căderi.

Cu ajutorul unor remarcabile mijloace artistice, romanul mai relevă un aspect interesant al vieții, și anume varietatea trăsăturilor morale înaintate pe care le implică o atitudine comunistă față de muncă.

Nici un om, fie el și director comunist, nu poate trece prin viață cu totul nepăsător față de nenumăratele-i ispite — cugetă oamenii vechiului regim aflători la Lespezi. Și pe toate căile ei se străduiesc, folosindu-se de asemenea ispite, să înmoaie, să atenueze, dacă se poate să nimicească pasiunea arzătoare cu care Filip se așterne la muncă.

Pentru a păstra o atitudine comunistă față de muncă, eroul e dator să păstreze o ținută morală înaintată față de multe împrejurări ale vieții, să-și dezvolte astfel de trăsături morale ca cinstea, devotamentul față de cauza socialismului, încrederea neclintită în justețea politicii partidului, ura față de dușman, cumpătarea, stăpînirea

Scanned with OKEN Scanner

de sine, hotărîrea în acțiune, încrederea în oamenii muncii, un profund patriotism, simț de răspundere cetățenească ș.a. Atitudinea comunistă față de muncă se dovedește astfel a avea repercusiuni mai mult sau mai puțin directe asupra multor altor trăsături care alcătuiesc fizionomia morală a eroului.

Realizată — mai ales în prima parte — cu mijloace artistice superioare, cartea lui Galan și-a îndeplinit misiunea de educator al oamenilor muncii oferind un exemplu autentic, emoționant și convingător de atitudine comunistă față de muncă. Ecoul pe care l-a avut acest roman la apariția sa, persistă și astăzi.

Exemplul literar de morală comunistă, plămădit de autor din aspectele pe atunci încă relativ rare ale nașterii agriculturii socialiste, continuă să trăiască, oarecum independent de autor și de operă, în conștiința și în realizările oamenilor muncii la a căror transformare morală a contribuit.

Tema atitudinii noi față de muncă, a caracterului creator pe care-l capătă munca omului eliberat de exploatare, nenumăratele schimbări pe care această profundă transformare morală le determină în întreaga viață și comportare a oamenilor muncii o întîlnim în multe alte opere ale literaturii noastre noi.

O asemenea lucrare este și piesa „Ferestre deschise" a lui Paul Everac. Piesa este o încercare izbutită de a înfățișa într-o formulă dramatică originală aspecte caracteristice din munca și din viața clocotitoare a Hunedoarei socialiste. Luînd cunoștință de acest crîmpei din viața Hunedoarei, spectatorul încearcă o netăgăduită satisfacție estetică, care cuprinde în sine o dată cu simpatia fierbinte față de eroii ei cei mai înaintați și aprobarea implicită, adeziunea la principiile etico-politice după care ei se călăuzesc în viață.

Tocmai cultivînd pasiunea pentru nou, atitudinea înaintată față de muncă, dragostea și prețuirea pentru cei ce muncesc, admirația față de fiii cei mai buni ai clasei muncitoare și ai poporului — comuniștii — dînd acestor însușiri o expresie artistică emoționantă, arta poate îndeplini îndatoririle de cinste ce-i revin în lupta pentru

Scanned with OKEN Scanner

înfăptuirea sarcinilor trasate întregului front ideologic de Congresul al III-lea al P.M.R.

Conștiința faptului că arta este un factor de educare morală nu justifică didacticismul, crearea unor imagini-predică. Urmărirea demonstrației știrbește de obicei spontaneitatea, pune sub semnul întrebării autenticitatea celor zugrăvite. Imixtiunea autorului în faptele vieții e nedisimulată, poziția lui expusă în formule cu nuanță coercitivă. Se diminuează astfel solicitarea cititorului, spectatorului etc., participarea sa emoțională e mult mai limitată, ceea ce duce la slăbirea sau chiar la anularea efectului artistic, deci implicit a celui educativ. De fapt e vorba de o insuficientă aprofundare a fenomenelor individuale, de viață, de o tendință spre abstractizare : în loc să opereze cu imagini concrete, individuale sau particulare, artistul mînuiește categorii etice. Mijloacele defectuoase anulează intențiile constructive.

Deducția exagerată nu e un instrument eficace pentru creația artistică. Plecînd de la idei generale spre fapte individuale (fără a le cunoaște destul de adînc pe cele din urmă și uneori, de ce n-am recunoaște-o, nici chiar pe primele), creatorul înaintează pe un teritoriu arid din punct de vedere artistic. Categoriile cele mai importante ale moralei socialiste se manifestă în mod diferențiat în viața fiecărui individ. Experiența de viață, împrejurările, profesiunea, originea, înclinațiile, deficiențele, cultura etc. — o infinitate de condiții se întrepătrund și alcătuiesc coloritul personal, irepetabil, al modului cum se manifestă trăsăturile generale în comportarea individului. Abuzul de deducție duce tocmai la insuficienta cuprindere a acestei varietăți. De aici și tendința spre repetarea, la diverși autori, a unor situații-rețetă : catastrofe naturale, inovatori ajutați în taină de principalul concurent (sentimental, profesional, sportiv ș.a.), fericiri sau suferințe abstracte ale colectiviștilor în legătură cu pieirea sau respectiv răbufnirea simțului de proprietate etc. Astfel de situații apar, desigur, în viață ; ele sînt însă departe de a constitui un soi de situații-limită ; de aceea repetarea lor duce la făurirea unei imagini a universului moral al contemporanilor considerabil sărăcită în comparație cu modelul ei real.

Scanned with OKEN Scanner

Receptivitatea deosebită pe care o dovedesc iubitorii de artă și literatură față de valorile morale în favoarea cărora militează creația artistică arată ponderea însemnată a preocupărilor etice în actuala etapă a procesului dezvoltării conștiinței socialiste. Procesul transformărilor interioare, procesul lichidării vechilor deprinderi și al victoriei noului pe planul comportării morale se fixează cu deosebită vigoare în conștiința oamenilor muncii în cursul contactului cu opera de artă.

O cauză a interacțiunii dintre artă și morală care capătă o pondere deosebită în socialism o reprezintă uriașa influență exercitată de ideologia politică asupra acestor două forme ale conștiinței sociale.

Între educarea politică-ideologică și educarea morală a oamenilor muncii există o strînsă interdependență. Această interdependență se manifestă mai ales prin aceea că ideile comunismului pătrunzînd în conștiința maselor exercită o mare înrîurire și asupra profilului lor moral.

Arta contribuie, cu ajutorul mijloacelor ce-i sînt proprii, la educarea politică-ideologică a oamenilor tocmai pentru că le comunică anumite idei. Partinitatea comunistă a operei de artă se manifestă în claritatea și puterea emoțională cu care ea transmite maselor ideile comunismului, le mobilizează la înfăptuirea acestor idei exprimate în politica partidului. Ideile comunismului reflectă în mod științific procesele reale ce au loc în viața socială, procese pe care le reflectă, în forme specifice, și arta. Arta cea mai consecvent realistă, care vrea să pătrundă pînă la esența fenomenelor vieții sociale, își găsește în ideile științifice ale comunismului busola teoretică cu ajutorul căreia descoperă drumul cel mai drept spre o reflectare cît mai veridică a vieții.

„Fiind un gen al creației artistice — spunea tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej la Conferința organizației de partid a orașului București — literatura este, totodată, un domeniu al ideologiei și încă unul dintre cele mai însemnate, datorită marii puteri de înrîurire pe care o posedă. Literatura noastră este chemată să aibă un rol și mai activ în formarea conștiinței socialiste, în li-

Scanned with OKEN Scanner

chidarea influențelor ideologiei, moralei, deprinderilor moștenite de la vechea societate“ [1].

Un exemplu de operă artistică remarcabilă, făurită de pe pozițiile înțelegerii marxist-leniniste a vieții sociale reprezintă romanul lui Marin Preda „Moromeții“. Prăbușirea micii gospodării agricole sub apăsarea de fier a capitalismului reprezintă un fenomen legic, dezvăluit și analizat științific de marxism-leninism. În romanul său, scriitorul nu formulează această lege, nu analizează cu ajutorul tabelelor statistice particularitățile și dinamica acțiunii ei. Înarmat însă cu cunoașterea acestei legi, el o înfățișează așa cum s-a manifestat ea în viața de fiecare zi a oamenilor, în relațiile, în gîndirea, în psihologia și în morala lor. Seninătatea spre care năzuiește Moromete în raporturile cu sine însuși, cu copiii și nevasta, cu satul și cu stăpînirea e cotropită de valurile dușmănoase ale „fonciirei“, ratelor către bancă, datoriei la Aristide, taxelor școlare pentru Niculaie. Și pacea lăuntrică pe care o dorește Moromete din tot sufletul e roasă cu răbdare și perseverență de clocotul neînduplecat al acestor valuri; ea se surpă o dată cu mica lui gospodărie, care nu a putut rămîne o insulă paradisiacă în mijlocul acestei stihii dezlănțuite (de ale cărei pricini nu-și poate da seama), o dată cu legăturile de familie care se rup asemeni unor odgoane prea subțiri pentru puterile vijeliei, o dată cu „speranța — cum scrie Preda — că această lume de negustori, perceptori și jandarmi, această orînduire care avea undeva un parlament, ziare și legi, putea fi o orînduire dreaptă“.

Viclenia, tactul, iscusința, răbdarea înțeleaptă, stăruința, flexibilitatea, toate darurile învăluite în lumina unei demnități firești, pe care Moromete le are și le pune în acțiune pentru a-și salva visul, sînt prea slabe pentru a putea rezista molimei pe care o reprezintă setea de avuție; această molimă atacă valorile cu adevărat umane, le înjosește, tinde spre anihilarea lor. Feciorii cei mari, la îndemnul surorii lui, îl jefuiesc și

[1] *Gh. Gheorghiu-Dej.* „Cuvîntare rostită la Conferința organizației de partid a orașului București“, București, Editura politică, 1964, p. 31.

fug. O dată cu mitul familiei patriarhale se spulberă și visul despre brațele de muncă ce-i aparțin. Moromete își vinde jumătate din pămînt, dar mintea lui nu a descoperit în viață o altă zestre, un alt țel, așa că socotelile lui, vădit micșorate, se vor sprijini pe aceeași temelie înșelătoare.

Poate că Țugurlan — acest reprezentant al proletariatului agricol — are o minte mai puțin sfredelitoare și o fantezie mai puțin înaripată decît Moromete. Socotelile el nu și le face însă în brațe de muncă, ci în cadavre : șase copii prăpădiți în treisprezece ani. Relațiile capitaliste în agricultură împletite cu rămășițele raporturilor feudale se dovedesc un învățător cumplit pentru proletarul agricol. Și Țugurlan, în care s-a acumulat o tensiune năprasnică, se răzvrătește. Se răzvrătește cu o mînie adîncă, cu o anumită frumusețe impunătoare, cu îndrăzneală, dar fără orizont și cu totul solitar. El confiscă arma jandarmului, dar nu știe ce să facă cu ea. Singur în bezna acestei lumi odioase, Țugurlan nu vede, nu știe cum ar putea trece de la satisfacția morală pe care i-o aduce actul răzvrătirii la o valorificare practică a acestui act. De aceea, o dată prima mulțumire dobîndită, se lasă prins. Abia la Jilava, unde-i va întîlni pe comuniști, Țugurlan va afla că arma e o unealtă bună în mîna țăranului, cu condiția ca el să meargă pe drumul arătat de proletariatul revoluționar.

Valoarea educativă a cărții lui Preda constă, printre altele, în faptul că zugrăvind viața veridic, în lumina învățăturii marxist-leniniste, el face legile ei mai lesne inteligibile pentru numeroși cititori ai lucrării. Confruntînd experiența propriei lor vieți cu cea a eroilor lui Preda, mii de oameni pricep mai limpede cît de neomenească a fost vechea orînduire și mai ales cît de neputincios e omul singuratic, chiar atunci cînd însușirile lui personale sînt demne de tot respectul. Există o singură cale pentru ca însușirile de înțelepciune și iscusință ale țăranilor muncitori să se valorifice pe deplin, să se prefacă în forțe creatoare de istorie : unirea țăranilor sub conducerea clasei muncitoare, a clasei care a dat un rost și o demnitate reală vieții fiecărui

Scanned with OKEN Scanner

om al muncii, înlocuind un vis himeric cu un țel practic, măreț și strălucitor.

Puterea de convingere a ideilor care stau la baza lucrării lui Preda pornește în primul rînd de la justețea lor verificată. Ele se limpezesc și mai mult în ambianța de o profundă veridicitate a faptelor și reacțiilor pe care le generează, în căldura emoției care-l inundă pe cititor. Și parcă cu cît sînt mai prețioase, mai umane virtuțile pe care în zadar le opune Moromete legilor capitalismului, cu atît ne apar mai inumane și mai odioase aceste legi, orînduirea pe care ele o caracterizează, cu atît mai puternică devine hotărîrea de a pune în slujba orînduirii noastre tot ce e mai de preț și mai omenesc în noi.

O operă plastică de o mare bogăție ideologică este cunoscutul tablou al lui G. Miklossy: „Grivița 1933". Sub cerul mohorît al dimineții de iarnă un grup de muncitori ceferiști stau ca o masă compactă înaintea gardului. Dincolo de gard — jardarmii gata să tragă. Cea dintîi salvă a și răsunat; primele victime din rîndurile muncitorilor zac în zăpada cu reflexe sîngerii și sure a lui februarie. Dar tovarășii lor care n-au căzut nu fug înspăimîntați, nu se risipesc izgoniți de groaza morții.

Conștiința misiunii istorice a clasei căreia îi aparțin, a victoriei ei inevitabile, a uriașului ecou mobilizator pe care lupta lor îl va stîrni în rîndurile întregului popor — iată ce-i ține pe acești oameni în fața gardului dincolo de care, ca degetele de fier ale unei stranii mîini sugrumătoare, se întind spre ei țevile armelor jandarmerești. Cineva trebuie să-i conducă pe acești oameni dîrzi: în mijlocul grupului un muncitor cu șapca lăsată pe ceafă, cu fruntea înaltă dezgolită e întors cu fața spre cei care sînt dincolo de cadru. Fără forța de mobilizare și organizare a comuniștilor, acest grup de oameni n-ar înfrunta cu atîta eroism gloanțele! Încrederea poporului în partid s-a născut și s-a călit în asemenea clipe, de încordare și de sînge. Și oricît de tare ar bubui armele jandarmilor — pare a spune tabloul lui Miklossy — împotrivirea hotărîtă a ceferiștilor pătrunși de conștiința

lor de clasă, înălțați și oțeliți de partid, va răsuna cu o putere de mii de ori mai mare peste toată întinderea țării și dincolo de hotarele ei, va răsuna cu mîndrie și solemnitate de-a lungul istoriei poporului nostru.

Aceste idei sînt exprimate de pictor cu o paletă sobră, reținută. Fermitatea desenului, tonurile dau o vibrație adîncă compoziției, care, în ansamblul său, exprimă cu patetism ideile aflate la baza tabloului.

Ideea eroismului în luptă, admirația și recunoștința față de cei mai buni fii ai clasei muncitoare, ura față de dușmani — iată unele idei și sentimente care capătă o expresie plastică emoționantă în acest tablou, pătrunzînd și mai adînc în conștiința miilor de privitori.

Contribuția artei la educarea ideologică-morală a poporului se oglindește printre altele și în poziția ei militantă față de rămășițele misticismului. Prejudecățile religioase alcătuiesc un ansamblu de manifestări ale vechiului atît pe plan ideologic cît și moral. Ideologia comunistă se dezvoltă combătînd convingător, cu forța argumentelor științifice, misticismul, prejudecățile religioase. În aceste împrejurări crește contribuția altor forme ale conștiinței sociale în sprijinirea ideologiei socialiste, se adîncește deci și necesitatea ca arta să militeze pentru educarea maselor în spiritul ei, pentru a le elibera de vestigiile educației mistice primite de-a lungul atîtor veacuri.

*
* *

La baza facultății operei de artă de a înfățișa eroi cu o gîndire și o comportare morală înaintate stă faptul că ea reflectă cu profunzime însăși viața în care apar și cresc asemenea eroi. Pe bună dreptate relevă deci discuțiile purtate în cercurile artistice după Congresul al III-lea al P.M.R. că arta își poate îndeplini misiunea sa de educator în spiritul ideologiei comuniste, militînd astfel pentru victoria noului și lichidarea vechiului din conștiința oamenilor, printre altele cu condiția unei tot

Scanned with OKEN Scanner

mai temeinice legături a creatorilor cu viața oamenilor muncii, în care acest nou se naște și triumfă.

Aici noul nu se naște însă în mod stihinic — apariția și dezvoltarea lui e rezultatul unor cerințe obiective, care-și găsesc răspunsul adecvat în politica științifică a Partidului Muncitoresc Romin. De aceea, întărirea spiritului de partid reprezintă chezășia principală a creșterii rolului activ al artei în viața noastră socială.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Prefață 3

I. ARTA CA FENOMEN SOCIAL 7
1) Condiționare socială sau autonomism? . . . . . —
2) Specificul artei și natura ei socială 21

II. PROBLEME ALE CONDIȚIONĂRII SOCIALE A ARTEI ÎN CAPITALISM 46
1) Aspecte contradictorii în dezvoltarea artei occidentale contemporane . . . . . —
2) Cu privire la acțiunea nemijlocită a bazei economice asupra artei 56

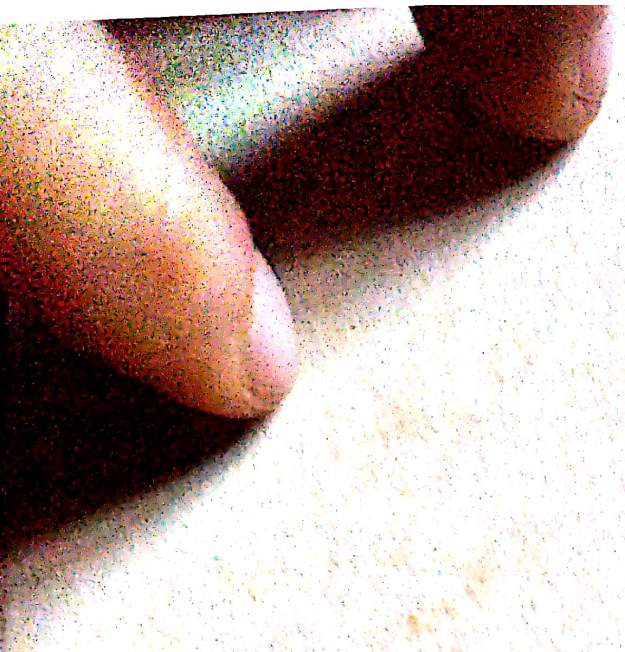
III. ARTA ÎN CONDIȚIILE POLITICO-ECONOMICE ALE SOCIALISMULUI 86
1) Democrația socialistă și arta . . . . . —
2) Probleme ale acțiunii nemijlocite a bazei economice asupra artei în socialism 99

IV. ÎNDRUMAREA CREAȚIEI ARTISTICE DE CĂTRE PARTIDUL MUNCITORESC ROMÎN 113
1) Filozofia și arta 118
2) Înarmarea creatorilor cu concepția marxist-leninistă . 129
3) Arta în lupta dintre nou și vechi 147

V. CREȘTEREA ROLULUI ACTIV AL ARTEI ÎN SOCIALISM . 165
1) Dezvoltarea creației artistice profesioniste . . . . . —
2) Avîntul mișcării artistice de amatori 185
3) Extinderea sferei de acțiune a artei 203

VI. CONTRIBUȚIA ARTEI LA EDUCAREA SOCIALISTĂ A POPORULUI 209
1) Arta realist-socialistă — factor principal în procesul educării estetice a poporului 211
2) Contribuția artei realist-socialiste la lupta pentru educarea moral-politică a poporului 230

Scanned with OKEN Scanner



Redactor responsabil : SĂRARU SERGIU
Tehnoredactor : RĂDULESCU MARIANA
Coperta : BOROȘ VALENTINA

Dat la cules 30.06.1964. Bun de tipar 24.09.1964. Apărut 1964. Hîrtie scris II A de 63 g/m², 540×840/16. Coli editoriale 14,52. Coli de tipar 15,50. A. 9343 1964. C.Z. pentru biblioteci 1M326=R.

Tiparul executat sub comanda nr. 5061/40.473 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București — R.P.R.

Scanned with OKEN Scanner

Model 1

Subiectul I

A.1. Trei cuvinte care aparțin câmpului lexical al lernii:

- zăpadă
- promoroacă
- ghirlande

2. Varianta corectă de despărțire în silabe:
stau/sta-u; al-bas-tră/alb-astră; bas-me/ba-sme; noap-tea/noa-pte
trun-chiuri/trun-chiu-ri; flu-turi/flut-uri.

3. Trei personificării
- „plopii [...] stau de veghe la fereastră"
- „culcă [...] umbra lor albastră"
- „Iarna tristă-mbracă streșinile somnoroase".

4. Trei structuri substantiv-adjectiv:
- „orașul adormit"
- „văzduhul neclintit"
- „umbra albastră"

5. Primele două versuri ale poeziei nuanțează ideea prefigurată de titlul poeziei, creând o imagine vizuală a minsorii, în contrast cu liniștea unei nopți de iarnă. Metafora mărgăritarelor conferă strălucire fulgilor de zăpadă care se aștern în liniștea nopții. Versurile sugerează o opoziție dintre lipsa de sonoritate a decorului descris și strălucirea fulgilor de zăpadă.

Scanned with OKEN Scanner

Subiectul al II-lea

A.1. • Autorul este Bogdan Greavu
• Revista din care a fost selectat este Terra Magazin.
• Localitățile din traseul stabilit sunt Tulcea, Chilia și Sulina
•

2

Scanned with OKEN Scanner